

Recueil de travaux publiés par la Faculté des Lettres et Sciences humaines
Soixantième fascicule



Pèlerin sans frontières

Mélanges en l'honneur de Pascal Griener

édités par Pamella Guerdat, Cecilia Hurley,
Valérie Kobi et Dora Sagardoyburu

RECUEIL DE TRAVAUX PUBLIÉS
PAR LA FACULTÉ DES LETTRES
ET SCIENCES HUMAINES
DE L'UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

VOL. 60

Les contributions réunies dans le présent recueil ont été soumises par les auteur·e·s dans le courant des années 2015-2017.

Les textes ainsi que les illustrations sont publiés sous la responsabilité scientifique des auteur·e·s.

Les coéditrices déclarent qu'aucun contenu illégal n'a été détecté sur les sites et pages web référencés dans l'ouvrage. Elles excluent toute responsabilité pour les éventuelles modifications ultérieurement apportées auxdits sites et pages web.

Tous les efforts requis ont été déployés afin d'obtenir l'autorisation d'utilisation du matériel protégé auprès des détenteurs des droits d'auteur. Les coéditrices s'engagent à intégrer toute omission signalée dans les réimpressions de ce livre.



Portrait de Pascal Griener. © Photo : Léa Crespi.

Pèlerin sans frontières

Mélanges en l'honneur de Pascal Griener

édités par Pamella GUERDAT, Cecilia HURLEY, Valérie KOBİ
et Dora SAGARDOYBURU

7
(08).
GRI



Nela
2214606



DROZ

Ouvrage publié avec le soutien de la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, de l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel, de la Ville de Neuchâtel, de l'Institut suisse pour l'étude de l'art et de la Loterie Romande



SIK ISEA

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Institut suisse pour l'étude de l'art
Istituto svizzero di studi d'arte
Swiss Institute for Art Research



UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

FACULTÉ DES LETTRES
ET SCIENCES HUMAINES



www.droz.org

Avec le soutien de



ISBN : 978-2-600-05875-9
ISBN PDF : 978-2-600-15875-6
ISSN : 1660-0460

© 2020 by Librairie Droz S.A., 11, rue Firmin-Massot, Genève.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, translated, stored or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photo copying or otherwise without written permission from the publisher.

INTRODUCTION

Pamella GUERDAT, Valérie KOBİ, Dora SAGARDOYBURU

Les flux migratoires brassent autant de personnes que d'objets. Illustres trésors, livres anciens ou artefacts du quotidien circulent sous différentes latitudes, et franchissent depuis des siècles les frontières. Si nombre d'entre eux empruntent indéfiniment la voie du voyage, d'autres répondent à la vocation d'entités et d'individus enclins à les thésauriser. De l'atelier au cabinet de curiosités, de la cathédrale aux cimaises d'exposition, œuvres profanes et œuvres sacrées gagnent continuellement les vitrines de nos institutions patrimoniales : «Les idoles entrent au musée.»¹ Ces chemins de l'art, selon le sous-titre de l'exposition *Europalia* à laquelle Pascal Griener a participé en 2007-2008², imprègnent, à bien des égards, le parcours scientifique auquel nous désirons rendre honneur ici.

Musées, expositions et collections forment en effet des terrains d'étude par excellence. Protégés sous une « cage de verre »³ dans ces lieux-dits, les objets s'exposent immédiatement au rituel du spectateur, qui s'avance, observe avec plus ou moins d'insistance, et s'essaie à l'exercice du déchiffrement. Au même titre que le peintre est traditionnellement dépeint une palette à la main, la vitrine d'une institution constitue un attribut propre à connoter l'activité de l'historien de l'art. Percevoir, décrire, interpréter et expérimenter, autant d'actions qui qualifient l'attitude du savant dans le face à face avec son objet d'étude. A ce protocole correspondent des objectifs qui conduisent le scientifique à percer les secrets de l'art. En qualité de *connoisseur*, il enquête, le regard méditatif ; il aspire à déceler les traces du temps déposées sur l'œuvre d'art et à en reconnaître les composantes matérielles, les subtilités. Pour

¹ Titre du colloque organisé par la prof. Caroline van Eck, notamment en collaboration avec le prof. Pascal Griener (Ecole du Louvre, Paris, du 10 au 12 juin 2014).

² Roland Recht (dir.), avec la collaboration de Pascal Griener et Catherine Périer-d'Iteren, *Le grand atelier. Chemins de l'art en Europe, V^e-XVIII^e siècle*, catalogue d'exposition, Bruxelles, *Europalia Europa*, 2007.

³ Expression extraite du texte de Em. de Lyden, «Les Idoles au Champ de Mars», dans *L'exposition universelle de 1867 illustrée*, dir. François Ducuing, Paris, Impr. générale Ch. Lahure, 1867, vol. 2, p. 214-218, ici p. 215.

parfaire cet exercice, il entend identifier au premier coup-d'œil son auteur et reconstituer le contexte qui l'a vu naître.

Aussi complexe et riche soit-il, ce rituel des vitrines, Pascal Griener l'a répété maintes et maintes fois. Des *sacri monti* piémontais au Musée du Louvre, il a évolué au sein d'un paysage muséal et culturel, allant jusqu'à élire ces anciens temples des Muses comme des lieux de pèlerinage à part entière. Une passion des objets et un profond désir de connaissance qui marquent aussi bien ses activités de chercheur, de collectionneur de livres rares et d'œuvres graphiques que son goût pour la pratique même des métiers de l'art. En somme, si près de trois cent ans séparent Pascal Griener des différents acteurs qui personnifient les tours de main au cœur de sa *République de l'œil*, le laboratoire déployé par l'historien de l'art à la rue Fontaine-André relève de pratiques scientifiques qui ne s'éloignent guère de l'expérience de l'œuvre d'art, telle que vécue par les amateurs du siècle des Lumières.

Attaché à la dimension sociale de cette expérience, Pascal Griener n'a pas seulement étudié ou éprouvé ce rapport du spectateur à l'œuvre d'art; il l'a aussi partagé et, surtout, transmis. En véritable *cicerone* doublé d'un promeneur infatigable, c'est à travers les institutions patrimoniales suisses et européennes qu'il s'applique à former une relève en histoire de l'art. Devant son auditoire, il s'emploie depuis plus de vingt ans à restituer avec enthousiasme ses riches observations puisées sur le terrain. En privilégiant l'apprentissage par l'exemple et l'anecdote, il parvient à rendre intelligibles à son public des figures du passé et des œuvres d'art intangibles, perpétuant ainsi l'exercice de l'*ekphrasis*. Régulièrement, il transforme les salles de cours ainsi que les bureaux de l'Université de Neuchâtel en musée éphémère, où se rassemblent précieux volumes et feuilles délicates offerts aux regards ébahis des étudiants et des collègues. Une générosité mais aussi une audace intellectuelles qui se reflètent dans des ouvrages comme *Peintures et dessins 1500-1900. Collection des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel* (2012) et *Sa Majesté en Suisse. Neuchâtel et ses princes prussiens* (2013), élaborés en partenariat avec le Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, grâce auxquels des générations d'étudiants ont pu aiguiser leur savoir et leur plume en passant de l'observation de l'œuvre d'art à sa mise en notice. Au-delà du cadre proprement muséal et universitaire, il a par ailleurs été l'acteur principal de l'établissement du prix *Art Focus* – aujourd'hui Prix d'encouragement de l'Association suisse des historiennes et historiens de l'art (ASHHA) –, récompensant les travaux de jeunes historiennes et historiens de l'art prometteurs.

Cette attention dévolue aux transferts des savoirs et à la postérité caractérise également ses écrits. Car la passion de l'objet se pare chez Pascal Griener d'un amour du verbe. Ses textes, au style raffiné et si vivant, témoignent du plaisir de l'écrivain. Jamais la *Madone de Darmstadt* ou les péripéties de

Johann Georg Wille ne sont apparues avec autant de mordant et de clarté. Ce talent s'accompagne bien entendu d'une vaste connaissance livresque, aux contours qui paraissent souvent insondables, mais qui recourent en tous les cas un attrait proclamé pour l'historiographie artistique, l'histoire culturelle et la philosophie. Cette disposition explique probablement que Pascal Griener se soit assidûment dédié au monde des bibliothèques et des archives tels que le démontrent, entre autres, les volumes *Paris! Paris! Les artistes suisses à l'Ecole des Beaux-Arts (1793-1863)* et *Marcello. Correspondance*, publiés respectivement en 2014 et 2015.

A l'image du flâneur du XIX^e siècle, qui de promenades en détours «[...] trouve dans tout ce qu'il rencontre un aliment à son intelligence»⁴, Pascal Griener a nourri ses réflexions au gré des personnes et des lieux qu'il a fréquentés, à Porrentruy comme à Washington D.C. Lorsqu'il ne sillonne pas les galeries des musées et les intérieurs de collectionneurs, il progresse en direction des milieux académiques. Il a ainsi fait route entre l'Ecole des hautes études en sciences sociales de Paris, l'Université d'Oxford et l'Université de Berne avant de s'établir aux abords du lac de Neuchâtel. Dans l'enceinte de l'Université, il a développé un programme d'enseignement original, tout en s'attelant à des entreprises d'envergure. Il a notamment participé à la conception d'un Master en études muséales qui actuellement jouit de collaborations avec de prestigieuses institutions, dont le Comité national suisse du Conseil international des musées (ICOM) et l'Ecole du Louvre à Paris.

L'excellence de son travail se distingue par les nombreuses reconnaissances internationales qui jalonnent son parcours. Récemment élu Lipsius Visiting Professor à l'Université de Leyde (2014), puis professeur invité à l'Institut d'Etudes Avancées de l'Université de Strasbourg (2015), il accède en 2017 à la Chaire du Louvre afin d'y diriger une recherche inédite sur l'expérience du musée au XIX^e siècle. Ses multiples activités condensent ainsi le profil pluriel du chercheur qui, au cours de sa carrière, s'est tant investi dans la transmission de ses connaissances que dans la mise en œuvre de projets novateurs et interdisciplinaires.

Cet ouvrage rend hommage à la sagacité de l'érudit. Il réunit les contributions de différents spécialistes, universitaires, conservateurs de musée, amis et collègues suisses et étrangers, issus de champs variés: histoire de l'art, muséologie, histoire, archéologie, sociologie, ethnologie, philologie et littérature. Structuré en six parties, il rassemble une pluralité de savoirs ainsi qu'il évoque la diversité des intérêts scientifiques de Pascal Griener. Les articles présentés de façon chronologique au sein de chaque section favorisent un angle de vue transversal, aux croisements de la tradition et de la moder-

⁴ Louis Huart et al., *Physiologie du flâneur*, Paris, Aubert et Cie/Lavigne, 1841, p. 124.

nité. Autant de visions et de passions que les auteurs ont choisi de partager en témoignage de l'estime qu'ils portent à Pascal Griener.

Ce recueil s'ouvre de façon symbolique en invitant son lectorat à explorer les chemins de l'art, à partir à la rencontre des œuvres, des écrits fondateurs, ainsi que des protagonistes (peintres, graveurs, écrivains, artisans, amateurs, etc.) qui les ont façonnés, élaborés. Articulé autour d'une pensée encyclopédique, l'ouvrage offre des raisonnements qui s'ancrent aux confins de différentes disciplines et objets d'étude. Estampes vénitiennes, natures mortes, compositions photographiques et ensembles naturalistes côtoient, au sein du livre, les manuscrits, les contes, les recueils programmatiques de peinture et de sculpture. Les pérégrinations du lecteur s'échelonnent en outre dans l'espace-temps, de l'Antiquité à l'ère contemporaine numérique, en traversant une géographie familière helvétique ou, *a contrario*, cosmopolite. Il découvrira aussi bien des dialogues philosophiques que des récits biographiques et des analyses (historique et iconographique) qui interrogent le rapport de l'être humain à la création et à ses représentations sociales. Etudes critiques, investigations documentaires et archivistiques éveilleront l'attention du lecteur à la valeur exceptionnelle des musées et de leurs collections hétéroclites qui rehaussent le rôle inédit de certains médiums artistiques, véritables outils d'appropriation et d'échanges culturels.

Le portrait emblématique que ces mélanges dressent de son destinataire se fonde sur l'image du pèlerin sans frontières, une métaphore qui prend tout son sens lorsque l'on connaît les motivations, la curiosité et les mérites de Pascal Griener. Le pèlerinage est, dans son acception collective, un déplacement physique vers une destination sacrée, voué à insuffler une dimension spirituelle propre à chaque individu. La marche pèlerine qu'entreprend Pascal Griener a la particularité de se distancer des sentiers battus et communs. Fidèle aux reliques énigmatiques et imperceptibles, aux lieux culturels et culturels inattendus, il sait que les voies qui les entourent ne sont jamais linéaires ou figées. Le paradigme sans frontières ne sous-entend point l'annihilation des limites, au contraire; il requiert le courage de les accepter, de les transcender ou de les contourner. Le scientifique se doit de transposer chaque fin en une quête. La carte du pèlerin est bel et bien celle de l'*hic et nunc*.

Dans sa dévotion, sa profession ou son loisir, l'historien de l'art-pèlerin scrute la culture matérielle mais surtout les sillons de ses propres pas face à la beauté du monde: «La marche est souvent un détour pour se rassembler soi. Elle est un mode de réenchantelement du monde, une manière de renouveler le sens.»⁵ Étonnamment, au-delà de son titre engageant, ce recueil invite à s'arrêter et à s'accorder le privilège et le plaisir de lire et de regarder...

⁵ David Le Breton, «Chemins de traverse: éloge de la marche», *Quaderni*, 44/1 (2001), p. 5-16, ici p. 15.

Sans le concours de multiples personnes rencontrées au fil de cette entreprise, le présent ouvrage n'aurait pu aboutir. Aussi tenons-nous à remercier chaleureusement les trente-quatre auteur-e-s de ce volume pour avoir rendu un si riche hommage à Pascal Griener. Leurs contributions constituent autant de généreux présents destinés à l'homme et au scientifique. Mentionnons également Richard Glauser et Pascal Ruedin qui, s'ils n'ont pas pu activement participer au projet, ont tenu à associer leurs noms à cette initiative. Nos vifs remerciements s'adressent en outre aux Editions Droz pour leur suivi et leur disponibilité tout au long de la fabrication de ce livre, ainsi qu'à Mira Claire Zadrozny pour la relecture des textes allemands. Nous exprimons encore notre reconnaissance envers la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel (FLSH, UniNe) qui a accueilli cet ouvrage dans sa très belle collection «Recueil de Travaux». Un grand merci à AEVUM, l'association des étudiants, anciens étudiants et collaborateurs en histoire de l'art et muséologie, pour sa coopération. Enfin, nos pensées et notre gratitude vont à nos collègues de l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie (IHAM), et en particulier à sa directrice Régine Bonnefoit et à son vice-directeur Pierre Alain Mariaux. Leur soutien comme leur investissement dans ce projet nous ont été d'une aide précieuse. Le dévouement constant de Cecilia Hurley nous a, de surcroît, permis de concrétiser cette aventure en toute discrétion. Ces mélanges ont bénéficié de l'appui financier de la Commission des publications de la FLSH, de l'IHAM, de la Ville de Neuchâtel, de l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA) et de la Loterie Romande, que nous remercions infiniment.

1911-1912
1913-1914
1915-1916
1917-1918
1919-1920
1921-1922
1923-1924
1925-1926
1927-1928
1929-1930
1931-1932
1933-1934
1935-1936
1937-1938
1939-1940
1941-1942
1943-1944
1945-1946
1947-1948
1949-1950
1951-1952
1953-1954
1955-1956
1957-1958
1959-1960
1961-1962
1963-1964
1965-1966
1967-1968
1969-1970
1971-1972
1973-1974
1975-1976
1977-1978
1979-1980
1981-1982
1983-1984
1985-1986
1987-1988
1989-1990
1991-1992
1993-1994
1995-1996
1997-1998
1999-2000
2001-2002
2003-2004
2005-2006
2007-2008
2009-2010
2011-2012
2013-2014
2015-2016
2017-2018
2019-2020
2021-2022
2023-2024
2025-2026
2027-2028
2029-2030
2031-2032
2033-2034
2035-2036
2037-2038
2039-2040
2041-2042
2043-2044
2045-2046
2047-2048
2049-2050
2051-2052
2053-2054
2055-2056
2057-2058
2059-2060
2061-2062
2063-2064
2065-2066
2067-2068
2069-2070
2071-2072
2073-2074
2075-2076
2077-2078
2079-2080
2081-2082
2083-2084
2085-2086
2087-2088
2089-2090
2091-2092
2093-2094
2095-2096
2097-2098
2099-2100

SUR LES CHEMINS DE L'ART

SPURENSUCHE

Marie Therese BÄTSMANN

Reisen ist ein „Sichwegbewegen nach einem entfernten Ort“. ¹ Die Beweggründe sind vielfältiger Art. Wissensdurst und wirtschaftliche Motive gehören zu den antreibenden Kräften. ² Unterwegs absorbiert, memoriert und sortiert unser Gedächtnis unentwegt Erlebtes und Gesehenes. Besonders merkwürdige Dinge werden von Reisenden zusätzlich in Wort und Bild auf diversen Trägern festgehalten. Handliche Journale und Skizzenhefte bewähren sich neben Fotoapparaten, Smartphones und Tablets als Informationsspeicher. Objekte, etwa Steine, Muscheln, Eintrittskarten, süßes Gebäck, Tee, eine Schale oder kleine Nachahmungen berühmter Monumente, aber auch wertvollere Andenken finden zudem Platz im Reisegepäck und erinnern später, zu Hause, an den Weg und den fernen Ort. Wie lange und wie intensiv? Ob, und wie etwas aufbewahrt wird, hängt von der Bedeutung der Reise und dem Interesse an der Sache ab.

Zwei Stücklein Brot

Albrecht Herport ³ brachte 1668 von seiner Dienstzeit als Soldat bei der niederländischen Ostindien-Kompanie, die der junge Berner auf Formosa und in Ceylon verbracht hatte, ein Journal und Zeichnungen nach Hause. Der Bericht seiner Erlebnisse war so aktuell und bedeutungsvoll, dass dieser mit Radierungen nach Herports Vorlagen 1669 bei Georg Sonnleitner in Bern

¹ Richard Pekrun, *Das deutsche Wort. Ein umfassendes Nachschlagewerk des deutschen und eingedeutschten Sprachschatzes*, Zürich, Exlibris, 1965 [1933], S. 558.

² Reisen als Mittel, seine Kenntnisse zu erweitern, vgl. Stichwort Reisen, in *Conversations-Lexikon (Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände)*, 9. Auflage, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1847, Bd. 12, S. 40-41 und zwecks Erwerb, Entdeckung, Erforschung, Belehrung, Vergnügens oder Heilung, in *Konversations-Lexikon*, 14. Auflage, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1908, Bd. 13, S. 750-754.

³ Bern 1641-1730 Bern.

gedruckt wurde.⁴ 1697 – Herport hatte sich längst verheiratet, saß seit 1680 im Grossen Rat und war 1691 Stadtmajor geworden⁵ – erhielt die Bibliothek ein in Leder gebundenes Exemplar der *Ost-Indianischen Reiss-Beschreibung*.⁶ Das Bändchen sollte der „Nachwelt zum andanken der bernischen Bibliothec allhier zu verwahren übergeben“ werden, wie ein Neffe des Autors mit handschriftlichem Eintrag eigens vermerkte.⁷ Herports Neffe listete zudem eine Reihe von Gegenständen auf, die der Bibliothek gleichzeitig übergeben wurden (Fig. 1). Eine zweite, deckungsgleiche Liste (Fig. 2) findet sich im *Donationenbuch der Stadtbibliothek*.⁸ Von den merkwürdigen Gegenständen sind ein japanisches Schwert und ein javanischer Dolch in der Ethnographischen Sammlung des Historischen Museum Bern überliefert.⁹ Was aber mit den Stacheln des Stachelschweins, dem fliegenden Fisch oder den Muskatmännchen und insbesondere mit den Brotstückchen aus Sagenmehl geschah,

⁴ Albrecht Herport, *Eine kurtze Ost-Indianische Reiss-Beschreibung: Darinnen vieler Ost-Indianischen Insulen und Landschafften Gelegenheit [...]*, Bern, Sonnleitner, 1669 mit 9 Radierungen von Conrad Meyer nach Wilhelm Stettler, der Herports Zeichnungen „in eine so bequeme Grösse, als selbiges Buch erforderte“, brachte, vgl. Johann Caspar Füssli, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweiz*, Zürich, Gessner, 1755-1756, Bd. 2, S. 178. Stettlers Darstellungen, in Feder und Pinsel ausgeführt, befinden sich in der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, ZEI. 5.2: 1-11.

⁵ www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D44660.php, konsultiert am 3. Juni 2017.

⁶ Universitätsbibliothek Bern, BeM MUE Rar alt 8706.

⁷ Der handschriftliche Eintrag mitsamt der Liste, von 1 bis 9 nummeriert, niedergeschrieben durch den Neffen Herports, „IHP [ligiert] autoris nepos scripsit“, befindet sich im Bibliotheksexemplar vor dem Frontispiz eingebunden, Universitätsbibliothek Bern, BeM MUE Rar alt 8706, unpag. [I-IV].

⁸ Im *Donationenbuch der Stadtbibliothek* unter dem Familienwappen und dem Namen „ALBERTUS HERPORT“ eingetragen. Die Schenkung an die öffentliche Bibliothek erfolgte am 4. Dezember 1697, vgl. Bürgerbibliothek Bern, *Donationenbuch der Stadtbibliothek. Verzeichnis der Donationen bis 1800*. Mit lateinischer Vorrede von Marquard Wild, 1893, Mss.h.h.XII.I, S. 67. – Erste (?) Transkription der Liste bei J. H. Graf, *Geschichte der Mathematik und der Naturwissenschaften in bernischen Landen [...]*, Zweites Heft: XVII. Jahrhundert, Bern & Basel, Wyss, 1889, S. 65.

⁹ Vgl. Georges Herzog, Elisabeth Ryter und Johanna Strübin Rindisbacher (Hrsg.), *Im Schatten des Goldenen Zeitalters, Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog, Bern, Bunddruck, 1995, S. 197-202, Nr. 164-166; Thomas Psota, „Albrecht Herport (1641-1730) oder der Zugang Europas zu den Gewürzinseln“, in *Biographien*, hrsg. von Karl Zimmermann, Ausstellungskatalog, Bern, Stämpfli, 1995, S. 16-20, Nr. 1.1.1-4 und Christine Göttler, „Indian daggers with idols‘ in the early modern constamer. Collecting, picturing, and imagining ‚exotic‘ weaponry in the Netherlands and beyond“, *Netherlands Yearbook for History of Art*, 66/1 (2016), S. 80-111.

ist nicht bekannt.¹⁰ Ob Letztere in sich zerfielen oder, ob sie von unbekannter Hand entsorgt wurden, kann nicht rekonstruiert werden. Der Verlust mag als willkommene Fügung gewertet werden, erspart er uns doch eine aufwendige Konservierung, oder aber als eine verpasste Chance. Jemand wie Daniel Spoerri hätte dem Brot oder was davon übrig blieb, vermutlich größere Aufmerksamkeit geschenkt, es in Harz konserviert und ihm so ein Überleben zu gewährleisten versucht. Die annähernd 350 Jahre alten Brotbrocken aus Sagenmehl stünden ernährungswissenschaftlicher und ethnographischer Forschung als Realien zur Verfügung und nicht bloß als Beschreibung Herports: „3. Zwei stücklein brodt, Sagen genandt, welches von Sagoverbäumen geraspert, gesotten, undt backen, von den Einwohnern der Insulen, Tarnada, Bauda, Amboina, zu ihrer nahrung braucht wirdt.“¹¹

Ein Reisepass

Im Nachhinein ist vielfach nicht klar, warum ein Gegenstand die Zeit überdauert und ein anderer nicht. Vorsicht und Aufmerksamkeit, spielen dabei wesentliche Rollen. Wegen einer unliebsamen Erfahrung wurde ein 1827 für Italien ausgestellter Reisepass von Karl Howald¹² nicht zerstört. Der Pfarrer, der in Bern und Lausanne studiert hatte und nebenbei an der Kunstschule auch Zeichnen belegte, unternahm zwischen 1825 und 1827 drei Bildungsreisen.¹³ Die erste führte ihn nach Paris, die zweite nach Süddeutschland und die dritte nach Italien. Zur ersten Reise gibt es kaum Unterlagen. Die beiden andern sind mit zwei, respektive neun Notiz- und Skizzenbüchern und einem Reisepass gut, ja vorzüglich dokumentiert. Die Aufzeichnungen des Seelsorgers lassen Wegstrecken, Begegnungen und Erlebnisse in Schrift und Bild unmittelbar erleben.¹⁴ Während der Tour in Süddeutschland, die Howald zu Fuß, gelegentlich auch in einer Kutsche oder auf einem Schiff von Heidelberg

¹⁰ Zum Verlust, vgl. Thomas Psota, „Albrecht Herport“, *art. cit.*, S. 19.

¹¹ Universitätsbibliothek Bern, BeM MUE Rar alt 8706, S. [III], siehe auch Christine Göttler, „Indian daggers with idols“, *art. cit.*, S. 103. Sagenmehl wird aus dem Mark der Sagopalmen (Metroxylon) vor deren Blüte, die zwischen dem 10. und 15. Jahr erfolgt, gewonnen, vgl. Metroxylon, in *Konversations-Lexikon*, 14. Auflage, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1908, Bd. 11, S. 823.

¹² Bern 1796-1869 Sigriswil, Bern.

¹³ *Karl Howald – Pfarrer, Chronist, Zeichner. Wahrnehmen und Erinnern im 19. Jahrhundert (Passepartout, Schriftenreihe der Bürgerbibliothek Bern)* Bern, Bürgerbibliothek und Stämpfli, 2011. Die Autorinnen Marie Therese Bättschmann und Annelies Hüsey sind lediglich im Inhaltsverzeichnis aufgeführt.

¹⁴ *Ibid.*, S. 36 und 49: für die Reise nach Süddeutschland: 240 Textseiten und 39 Darstellungen; für die Reise nach Italien: 470 Textseiten und 213 Bilder.

nach Darmstadt, Frankfurt, Koblenz, Mainz und Worms führte und ihn in einem zweiten Teil von Heidelberg aus über Heilbronn, Stuttgart, Tübingen nach Schaffhausen und an den Rheinfall brachte, überraschte wiederholt ein starker Platzregen den Pfarrer. Er und eben auch sein Reisepass wurden dabei komplett durchnässt. So sehr, dass das Papier sich schliesslich aufzulösen begann und als Dokument den Aufenthalt nicht überstand.¹⁵ Anlass für Howald, sein Journal mit einer eher ungewöhnlichen „Bemerkung über den Reisehabit“ (Fig. 3) abzuschließen. Er skizzierte folgenden Überrock:

Am besten scheint es mir jetzt, dass ich, wann ich ie noch Reisen machen sollte – mir einen leichten Ueberrock der nicht zu lang sey verfertigen lasse, in welchem auf der Brust nicht nur eine sondern zwey Brusttaschen an der innen Seite sich befinden müssten, von denen eine durch einen Knopf beschlosssen werden könnte. Etwa so: [Skizze] In dieser Verschlussenen hätte ich den Pass in starkes Papier eingewickelt oder in Wachs-tuch, damit er nicht z. B. bey einem Platzregen, der unerwartet kommt, durchnässt werden könnte. So erspare ich mir das Nachtragen eines Portefeuille. In der anderen Tasche auf dem Busen (in der linken) [...], die wie die rechte beschlosssen werden kann, gehörten dann andere kleine Effekten; z. Bsp. Kamm, Handschuh, Feuerzeug.¹⁶

Auf seiner dritten Reise behandelte Howald den neuen Pass entsprechend sorgfältiger. Das großformatige Dokument, versehen mit dem Signalement des Inhabers und dem Reiseziel, von amtlicher Stelle ausgestellt und beglaubigt, wurde zusammengefasst in ein handliches Carnet mit marmoriertem Umschlag eingeklebt.¹⁷ Stempel unterschiedlicher Formen und Farben und handschriftliche Einträge überziehen das Dokument. Grenzwächter und Polizeibeamte visierten mit Datum und Stempel die Grenzübergänge und das Passieren der Stadttore bzw. Ankunft oder Abreise. Die Einträge sind Zeugnis einer steten Kontrolle, und sie bieten Hand für die Rekonstruktion von Reiseroute und Tagesetappen. Längst vergessene Grenzstationen, unbekannte Nachtquartiere und Pferdewechsel sind genauso vermerkt wie größere und berühmtere Ortschaften. Howald überquerte bei Sesto Calende die Grenze und erreichte abends Mailand. Vier Tage dauerte die Reise bis Bologna. Nachtquartier bot sich in Casalpusterlengo, über Piacenza wurde

¹⁵ Bürgerbibliothek Bern, N Karl Howald 2-1, S. 2, 7, 35.

¹⁶ Bürgerbibliothek Bern, N Karl Howald 2-2, S. [144], Schnupftuch und Tagebuch sollten in einer hinteren Tasche verstaut werden.

¹⁷ Bürgerbibliothek Bern, N Karl Howald 2-12: *Passeport pour Mr. Charles Howald, de Graben en Suisse, Pasteur, agé de 30 ans. Retournant de Naples à Berne en Suisse*; sowie *Karl Howald, op. cit.*, S. 40-42.

Borgo San Donnino erreicht, tags darauf in Reggio Emilia geschlafen, und über Modena und Castelfranco gelangte er schließlich nach Bologna. Die Reise bis Florenz dauerte nochmals zwei Tage. Die Grenze zum Großherzogtum Toskana wurde in den Bergen bei Loiano überquert. Der Aufenthalt in Florenz beschränkte sich auf eine einzige Übernachtung. Nach weiteren vier, teils sehr anstrengenden Reisetagen kam Howald in Rom an. Er hatte den Kirchenstaat in Radicofani betreten und nächtigte, zwei Tagesetappen von Rom entfernt, in Acquapendente. Der vielfach visitierte Pass liefert, mit den Notizen des Pfarrers kombiniert, ein detailliertes und äußerst eindrückliches Zeugnis der Reise und ihrer Strapazen.

In Rom wohnte Howald an der Via del Corso N° 508 bei Vincenzo Frosoni, einem Mosaizisten, und seiner Gattin Maria Monsarcati und ihrer vierzehnjährigen Tochter Margarita.¹⁸ Howald erkundete die Stadt auf langen Spaziergängen. Er begeisterte sich für die Antike, die Vatikanischen Sammlungen und Sankt Peter. Er beobachtete Alltagsszenen im Freien und in Kirchen. Er zeichnete, aquarellierte und schrieb. Drei Wochen später brach er Richtung Neapel auf, von wo aus er mit dem Schiff nach Livorno zu fahren gedachte, um dann noch ein paar Tage in Florenz zu verweilen. Doch das Wetter spielte nicht mit. Es kam kein Wind auf. Das Schiff blieb tagelang im Hafen liegen. Howald geriet dadurch in Zeitnot. Er musste die Rückreise schliesslich mit einer Eilkutsche über den Landweg antreten und brauchte in Florenz die zur Verfügung stehende Zeit, um sich neues Geld zu beschaffen.

Daheim in Bern überarbeitete Howald seine Aufzeichnungen, und in zusätzlichen Alben entstanden weitere Bilder, genährt von einer unverwischbaren Erinnerung. Er entschloss sich, eine eigene, bessere Beschreibung von Rom anzupacken, nach Spaziergängen geordnet, wobei die Sicht auf Monumente und Alltagsszenen ineinander verwoben werden sollte.¹⁹ Howald publizierte in der Zeitschrift *Der Morgenstern* 1828 einen ersten Bericht über den evangelischen Gottesdienst, den er beim Kapitol im Palast des preussischen Gesandten erlebt hatte.²⁰ Die Beschreibung von Rom beschäftigte ihn bis 1831, danach bricht die Ausarbeitung ab, ohne dass es zu einer weiteren Publikation seiner lebhaften Reiseerinnerungen kommt. Die Journale, Skizzenbücher und Alben blieben über Generationen in der Familie. Erst 2008 gelangten sie mit dem Reisepass und andern persönlichen Dokumenten in die Bürgerbibliothek Bern, wo sie begeistert aufgenommen wurden.

¹⁸ *Karl Howald, op. cit.*, S. 45; Rom, Archivio del Vicariato, S. Giacomo in Augusta 6, *Stati d'anime*, Bd. 2: 1826-1831, 1828, o.p.

¹⁹ *Karl Howald, op. cit.*, S. 54-59.

²⁰ *Ibid.*, S. 58, 100 und Abb. S. 120.

Eine Adresse ohne Wohnung

Längst nicht so günstig erweist sich die Quellenlage zum Aufenthalt von Barthélemy Menn²¹ in Rom. Wissen, das vor hundert oder fünfzig Jahren publiziert worden ist, lässt sich anfangs des 21. Jahrhunderts nicht mehr ohne weiteres nachweisen, weil entsprechende Dokumente aus Unachtsamkeit verloren gingen bzw. ihr Standort nicht mehr bekannt ist. Barthélemy Bodmer hatte 1893 fast alles übernehmen können, was Barthélemy Menn, sein Stiefvater, Pate und Lehrer, hinterließ. Etwas Weniges ging an ein zweites Patenkind, an Marcel Guinand, den Sohn einer Großnichte sowie an Menns betagte Haushälterin Joséphine Trelet.²² Bei der Übergabe der Nachlässe von Menn und Bodmer an das Musée d'art et d'histoire in Genf 1912 standen die Gemälde, die gemalten Studien und die Zeichnungen im Brennpunkt der Interessen. Etwas Druckgraphik wurde ebenfalls registriert aber nachträglich einer anderen Institution übergeben.²³ Die Skizzenbücher, die Bodmer 1902 und Lanicca 1911 erwähnten,²⁴ gelangten nicht ins Museum. Alice Matthey-Doret Dunant, die Nichte und Hauptbin der Witwe von Barthélemy Bodmer, übergab 1912 einige wenige Papiere unbeschrieben an Jules Crosnier. Ihr Verbleib ist bis auf einige Dokumente, die im Archiv von Jura Brüscheiler landeten, ebenso unbekannt, wie jener von zahlreichen Briefen Menns, die Daniel Baud-Bovy in den 1920er Jahren publizierte.²⁵

Der reformierte, französisch sprechende Maler aus Genf verweilte drei Jahre in Rom. Die Zeitspanne lässt sich durch seine Registrierung in Florenz im September 1835 und im September 1838 begrenzen.²⁶ Ein Reisepass ist nicht überliefert. Wir kennen jedoch das Ausstellungsdatum, den 6. Feb-

²¹ Genf 1815-1893 Genf.

²² Tamara Chanal, „Les étapes de la succession de Barthélemy Menn, depuis la mort de l'artiste au legs au Musée d'art et d'histoire“, in *Barthélemy Menn – Documents inédits* (Patrimoine genevois), Genf, 2019 (in Vorbereitung).

²³ Genf, Musée d'art et d'histoire, CdAG, *Legs Bodmer 1912*, Inventaire (ms): „remis au Musée des Arts Décoratifs“, S. 39.

²⁴ Barthélemy Bodmer, „Barthélemy Menn, Peintre“, *Nos anciens et leurs œuvres: recueil genevois d'art*, 2 (1902), S. 67-102, bes. S. 71, 82, 87; Anna Lanicca, *Barthélemy Menn, Eine Studie*, Straßburg, Heitz & Mündel, 1911, S. X.

²⁵ Daniel Baud-Bovy (Hrsg.), „Lettres de Rome de Barthélemy Menn à Jules Hébert“, *Annuaire des beaux-arts en Suisse*, 3 (1921-1924), S. 326-359 und 4 (1925-1927), S. 201-225, einige Briefe befinden sich ebenfalls in den *Archives Jura Brüscheiler* – andere sind verschollen.

²⁶ Florenz, Archivio di Stato, Registro dei Passaporti vidimati, Pezzo No d'ordine 2772, Anno 1835: 10.09 Richtung Rom; Pezzo No d'ordine 2778, Anno 1838: 27.09 Richtung Siena.

ruar 1835 und den Gültigkeitsbereich für die lombardisch-venezianischen Staaten und das übrige Italien sowie eine Passiererlaubnis für das Königreich Sardinien.²⁷ Menn reiste über Venedig und Florenz. Hinweise zum Aufenthalt in Rom finden sich in den an Jules Hébert in Genf gerichteten Briefen: „J'ai un bel atelier aussi grand que celui de M. Lugardon sans les dépendances, des fenêtres font le tour qui se ferment à volonté et une grande, je vois la campagne, les montagnes, le Vatican, le château St. Ange, toute la ville. Decamps l'occupait avant moi [...]“ und als Adresse erinnerte Menn dem Freund „alle Corte degli Belli Arti“. Jura Brüscheiler schloss daraus auf den Wohnort.²⁸ Wider Erwarten stellte sich nach einer Überprüfung heraus, dass die Angabe keiner bestehenden Wohnadresse entspricht. Der Spur seiner Atelier-Beschreibung folgend wurden im Umkreis der Kirche Trinità dei Monti, unter Berücksichtigung aller Gassen und Ecken die *Stati d'anime* durchforstet. Die Hoffnung, Menn's Atelier oder Wohnung in nächster Umgebung seiner französischen Pensionärs-Freunde in der Villa Medici aufzuspüren, war vergeblich. Barthélemy Menn wurde in dieser Gegend zwischen 1835 und 1838 nicht namentlich erfasst. Das kann verschiedene Gründe haben. Möglicherweise bezog er in einer Locanda Quartier, deren Bewohner nicht registriert wurden, oder er wohnte zur Untermiete, worauf eine spätere Nachricht hindeutet. 1837 schrieb Menn dem Freund in Genf, er teile sich eine Etage mit der Familie eines Französisch-Lehrers und habe ein Atelier. Die Briefe von zu Hause liess er sich nun an das Caffè Greco in der via dei Condotti senden.²⁹

Obwohl Menn rege Kontakte mit den Pensionären der Villa Medici pflegte und auch ihrem Direktor, dem verehrten Lehrer Jean-Auguste-Dominique Ingres zuweilen begegnete, sich oft in den Vatikanischen Sammlungen aufhielt und Raphael in den Stanzen kopierte, hinterließ er weder in der einen noch in der anderen Institution Spuren, die in deren Archiven fassbar sind.

Hauptzeugen seines Aufenthaltes in Rom sind daher Kopien, Studien und Skizzen. Eine feine, in Graphit angelegte Zeichnung liefert einen Hinweis auf einen Standort zwischen der Kirche Trinità dei Monti und dem Palazzo Zuccari. Menn zeichnete die Silhouette der Stadt (Fig. 4). Castel Sant'Angelo, die Kuppel von Sankt Peter und jene von San Carlo al Corso sind leicht erkennbar, auch das Mausoleum des Augustus ist identifizierbar. Die Ansicht der Bauten, ihre Größe und Höhe wie auch ihre Distanz bzw. ihre Nähe

²⁷ Genf, Archives d'Etat, Chancellerie Ab 31 n° 1592.

²⁸ Daniel Baud-Bovy (Hrsg.), „Lettres de Rome de Barthélemy Menn à Jules Hébert“, *Annuaire des beaux-arts en Suisse*, 3 (1921-1924), S. 332 und Jura Brüscheiler, *Barthélemy Menn, 1815-1893: étude critique et biographique*, Zürich, Fretz & Wasmuth, 1960, S. 47.

²⁹ Daniel Baud-Bovy (Hrsg.), „Lettres de Rome de Barthélemy Menn à Jules Hébert“, *Annuaire des beaux-arts en Suisse*, 4 (1925-1927), S. 212-213.

untereinander, erlaubt den Standort des Zeichners zu verorten. Der Vergleich mit Fotografien, mit historischen aber auch mit aktuellen Aufnahmen von einem jeweils etwas veränderten Standort aus, ergibt, dass Menn sich in erhöhter Position zwischen Trinità dei Monti und Palazzo Zuccari befand.³⁰ Es scheint, als habe er den Blick aus einem Fenster im zweiten Stock festgehalten. Ein Abgleich mit zeitgenössischen Plänen und wiederholten Archivrecherchen legt den Schluss nahe, die panoramaartige Stadtansicht sei höchst wahrscheinlich von Nr. 13 aus an der Piazza della Trinità dei Monti gezeichnet worden. In dem Haus befand sich 1834-1836 und 1838 im zweiten Stock tatsächlich eine Locanda, von wo aus Menn durchaus die Aussicht hätte skizzieren können.³¹ Wie lange Menn sich an jenem Ort aufhielt, verrät das Blatt natürlich nicht.

Die Beispiele dokumentieren drei unterschiedliche Überlebenschancen für Reisedokumente. Damit eine Hinterlassenschaft bewahrt und das Wissen um ihre Bedeutung überliefert wird, braucht es Willen, Wertschätzung und Unvoreingenommenheit. Umsichtige Nachlassverwalter, die scheinbar Unwichtiges nicht voreilig kassieren, lassen der kontextualisierten Recherche ausreichend Spielraum. Einschätzungen werden immer wieder revidiert. Andere Fragen und neue Kriterien veranlassen Unbedeutendes genauer zu prüfen und Vergessenes in Erinnerung zu rufen, während Wichtiges ins Abseits geraten kann und sich seine Spuren aufzulösen beginnen. Damit umzugehen bleibt eine Herausforderung.

³⁰ Ohne die kompetente und engagierte Hilfe von Martin Raspe, Bibliotheca Hertziana in Rom, der Fotografien machte, diese mit der Zeichnung verglich und mit dem Kataster überprüfte, wäre der Nachweis nicht möglich gewesen.

³¹ Rom, Archivio del Viacariato, Sant'Andrea delle Fratte, 1834-37/18/vol. 188 und 1838-40/18/vol. 189, für 1837 ist nur in Nr. 11 eine Locanda nachgewiesen. Heute befindet sich an dieser Stelle das Luxushotel Hassler.

1. Ein Cinesen = Soldaten =
Koball, Inan götsen Bildniß
in dem Boniet nimgubinden.
2. Ein Eolij oder Crifis gar
wandt, der nimgubinden vor
Jasilla Java miedtgebirge.
3. Ein Subai Stücklein Stadt, dagan
gumand, abalhar von Sagover
berinnen grasgeb, gefollan, und
dachen, von dem Eriabosman
der Insulen, Tarnada, Pauda
Amboina, ein isan nasing
brantst arbidt.
4. Ein Subai Stück Musquaden,
Umännlein, ein sonst nicht,
Carib gubidun Sofagan in
Europam Komman.
5. Ein Subai von Subaßfifsteman
abalhar isan vonnan an der nasing
Rafat.

Fig. 1. IHP [ligiert] *autoris nepos scripsit* [Neffe von Albrecht Herport], *Liste der übergebenen Stücken*, 1-5, 1697, Feder (braun) auf Papier. In Albrecht Herport, *Eine kurze Ost-Indianische Reiss-Beschreibung* [...], Bern, Sonnleitner, 1669, Universitätsbibliothek Bern, BeM MUE Rar alt 8706, S. [III]. © Bern, Universitätsbibliothek.

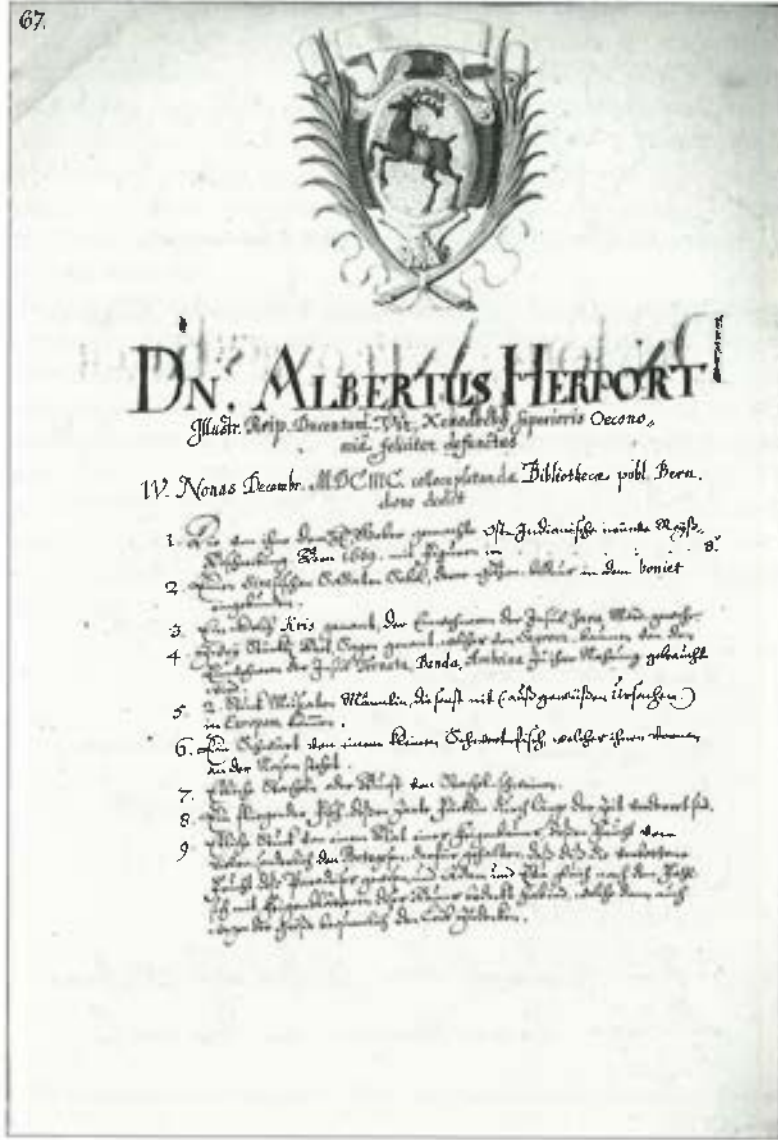


Fig. 2. Liste der Donationen von DN ALBERTUS HERPORT, Decembr. MDCIII, Feder (braunschwarz), Aquarell auf Papier. In *Donationenbuch der Stadtbibliothek, Burgerbibliothek Bern*, Mss.h.h.XII.1, S. 67. © Bern, Burgerbibliothek.

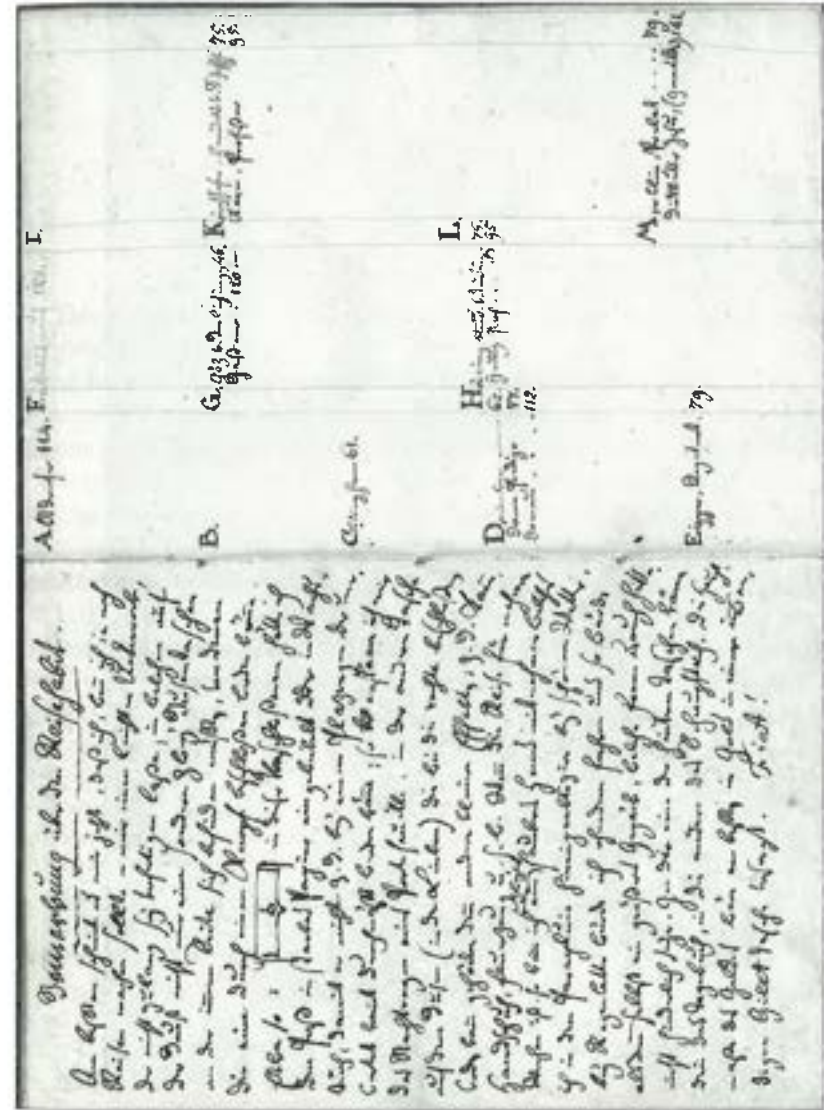


Fig. 3. Karl Howald, *Bemerkung über den Reisehabit*, 1826, Feder (braun) auf Papier, 14,3 x 9,2 cm. In *Mein Tagebuch auf der Rheinreise im October 1826*, Burgerbibliothek Bern, N Karl Howald 2-2, S. [144]. © Bern, Burgerbibliothek.

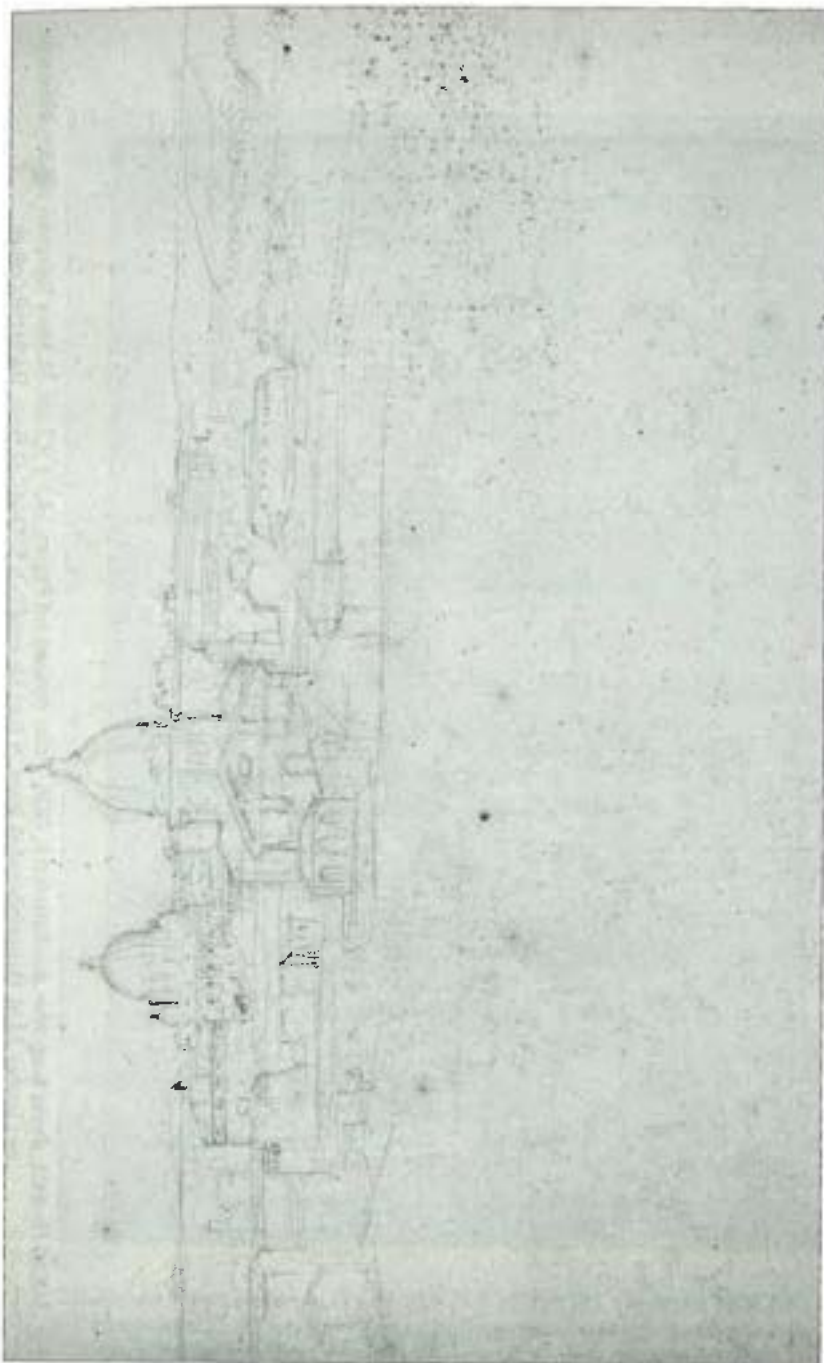


Fig. 4. Barthélemy Menn, *Vue panoramique de Rome*, 1835-1838, Graphit auf Papier vergé, 29,3 x 42,6 cm, Genf, Cabinet des arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, inv. CdAG 1912-4027. © Photo: Flora Bevilacqua.

LES PÉRÉGRINATIONS D'UN TEXTE AU XVII^e SIÈCLE: LE *DE ARTE GRAPHICA* DE CHARLES-ALPHONSE DUFRESNOY¹

Michèle-Caroline HECK
Université de Montpellier

Deux dates, 1649, 1668, marquent l'écriture et la publication du *De Arte graphica* de Charles-Alphonse Dufresnoy. Ces deux moments jalonnent la vie d'un homme, la rédaction d'un écrit, et illustrent des conceptions ou des visions de l'art dans deux lieux différents : Rome et Paris. Ce poème en latin de cinq cent quarante-neuf vers est publié une première fois à Paris en 1668 à l'initiative de Pierre Mignard², mais il est surtout lu à travers la traduction qu'en propose Roger de Piles, éditée la même année³. Celle-ci a cependant induit une lecture biaisée du poème original, occultant le rôle de son auteur véritable. De fait, Roger de Piles est resté, beaucoup plus que l'on ne l'a cru, fidèle au texte de l'artiste. Il s'est en effet abondamment servi d'un manuscrit de la main de Dufresnoy, daté de 1649, et a inclus des passages entiers dans ses *Remarques*⁴. Cette réévaluation du rôle respectif des deux auteurs nous autorise à nous demander dans quelle mesure le cheminement de cette pensée sur l'art, essentielle pour le XVII^e siècle, est en correspon-

- ¹ Cet article a été conçu dans le cadre du projet ERC AdG 2012-n° 323761, « LexArt – Words for art: the rise of a terminology in Europe (1600-1750) ».
- ² Charles-Alphonse Dufresnoy, *De Arte graphica liber, sive diathesis graphidos et chromatices trium picturae partium, antiquorum ideae artificium nova restituito*, Paris, Claude Barbin, 1668.
- ³ Roger de Piles, *L'Art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy, traduit en François avec des Remarques nécessaires et très-amples*, Paris, Nicolas Langlois, 1668. Pour l'étude et l'analyse des différentes éditions et traductions, voir Christoffer Allen, Yasmin Haskell et Frances Murke, *De Arte Graphica (Paris, 1668). Edition, translation and commentary*, Genève, Droz, 2005.
- ⁴ Michèle-Caroline Heck, « Des Observations sur la peinture de Charles-Alphonse Dufresnoy aux Remarques de Roger de Piles : continuité ou rupture ? », dans *Lexicographie artistique : formes, usages, enjeux*, dir. Michèle-Caroline Heck, Marianne Freyssinet et Stéphanie Trouvé, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 91-103.

dance ou au contraire en disjonction avec celle des centres artistiques qui en ont vu l'écllosion, et dans quelle mesure elle coïncide avec l'expression de la conception artistique de son auteur dans des contextes précis.

Le De Arte graphica, une pensée sur l'art qui s'étend dans le temps

Les grandes lignes de la biographie de Dufresnoy émanent de la biographie d'André Félibien qui est lui-même à Rome entre 1647 et 1649³. Arrivé à Rome en 1634, le peintre se lie d'amitié avec Pierre Mignard. Les deux peintres, qui habitent le même logement, copient ensemble les œuvres de Raphaël, les antiques, et fréquentent les académies d'après le modèle. Mais le théoricien souligne aussi leur « estime particulière pour les œuvres du Titien »⁴, et le plaisir qu'ils prenaient à les regarder, à les étudier et à les copier.

Cette remarque est fondamentale d'une part parce qu'elle permet de comprendre l'évolution du style de Dufresnoy⁵, et d'autre part parce qu'elle explique parfaitement la pensée sur l'art exprimée dans le *De Arte graphica*. Le goût pour la peinture de Titien ne concorde pas avec le voyage à Venise et en Lombardie qu'il entreprend, en compagnie de Mignard, en 1653. L'étude de la manière du maître vénitien a bien lieu à Rome et inclut dans un même intérêt le peintre lui-même, Félibien et Poussin.

De retour à Paris en fin 1655 ou début 1656, Dufresnoy obtient des commandes de grands décors. La plus importante est la Coupole du Val-de-Grâce, chantier sur lequel il travaille avec Pierre Mignard, rentré en 1658. Bien qu'il soit resté en dehors du cercle officiel de l'Académie, il fait figure de théoricien éminent. Si la première édition du poème en latin est publiée en 1668, en peu d'exemplaires, la traduction de Roger de Piles augmentée de ses *Remarques* et des *Sentiments sur les Ouvrages des principaux & meilleurs Peintre des derniers Siecles* de la main de Dufresnoy connaît un grand succès⁶. Or ce dernier texte reprend celui du manuscrit daté de 1649, déjà mentionné par Denis Mahon⁷, et identifié par Jacques Thuillier comme étant

³ André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, X, Paris, Sébastien Cramoisy, 1688, vol. 2, p. 664-665.

⁴ *Ibid.*

⁵ Jacques Thuillier, « Propositions pour Charles-Alphonse Du Fresnoy », *Revue de l'art*, 61 (1983), p. 29-52; Sylvain Laveissière, « Les tableaux d'histoire retrouvés de Charles-Alphonse Dufresnoy », *Revue de l'art*, 112 (1996), p. 38-59; Olivier Bonfait et Jean-Claude Boyer (éd.), *Autour de Poussin. Idéal classique et épopée baroque entre Paris et Rome*, catalogue d'exposition, Rome, Académie de France/De Luca, 2000, p. 76-82.

⁶ Roger de Piles, *L'Art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy*, op. cit., p. 59-167.

⁷ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 12346. Voir Denis Mahon, « Poussiniana: Afterthoughts arising from the Exhibition », *Gazette des Beaux-Arts*, 60/2 (1962), p. 1-138.

de la main de Dufresnoy¹⁰, prouvant ainsi que, comme l'attestent Félibien et de Piles, Dufresnoy a commencé à écrire à Rome, dès 1640-1645¹¹.

Les témoignages sont clairs et concordants: la pensée exprimée par Dufresnoy ne révèle donc pas uniquement sa conception élaborée à son retour en France, dans le milieu parisien; elle porte la marque de la vision de la peinture qu'il s'était forgée pendant son long séjour romain.

Une approche coloriste

Bien que la forme de poème en latin puisse faire croire à un archaïsme, les écrits de cet artiste sont au contraire novateurs par l'importance donnée, dès le manuscrit de 1649, à la valeur de la couleur et au coloris: diffusion de la lumière, diminution avec douceur, contraste, amitié et sympathie des couleurs « [...] liant tout ensemble en telle sorte que l'on n'y reconnoisse aucune piece ny conionction [...] comme si le tableau avoit esté fait tout d'une suite et d'une mesme palette de couleurs, l'on dit voila qui est bien coloré et de grand artifice »¹². Cette conception se révèle également de manière explicite dans l'exposé des parties de la peinture. Reprenant la tripartition de Ludovico Dolce (composition, dessin, coloris ou *chromatice*), la composition ne se limite pas à la disposition des figures et du sujet, mais ouvre sur la notion de tout-ensemble qui associe forme-figure-lumière ainsi qu'ombre et couleurs. Cette idée d'union colorée connaîtra une grande fortune dans les écrits de Roger de Piles.

On peut bien sûr comprendre immédiatement l'envie de ce dernier d'en publier la traduction dès 1668. Mais contrairement à ce qui a souvent été écrit¹³, ce n'est pas à celui-ci qu'il faut attribuer l'inflexion particulière ou

¹⁰ Jacques Thuillier, « Les "Observations sur la peinture" de Charles-Alphonse Du Fresnoy », dans *Walter Friedländer zum 90. Geburtstag: eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer*, éd. Georg Kaufmann et Willibald Sauerländer, Munich, De Gruyter, 1965, p. 193-210; Michèle-Caroline Heck, « Des Observations sur la peinture de Charles-Alphonse Dufresnoy », art. cit., p. 3.

¹¹ André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, X, Paris, Sébastien Cramoisy, 1688, vol. 2, p. 663; Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, François Muguet, 1699, p. 490-491.

¹² Charles-Alphonse Du Fresnoy, *Observations*, 1649, lignes 90-105, cité d'après Jacques Thuillier, « Les "Observations sur la peinture" de Charles-Alphonse Du Fresnoy », art. cit., p. 202.

¹³ Voir aussi René Démoris, « Roger de Piles et la querelle du coloris », dans *Rubens contre Poussin: la querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*, dir. Emmanuelle Delapierre, Matthieu Gilles et Hélène Portiglia, catalogue d'exposition, Gand, Ludion, 2004, p. 21-31.

la radicalisation du poème dans cette nouvelle direction, mais bien à son auteur. Le *De Arte graphica* paru quelques années seulement après l'*Idée de la perfection de la peinture* de Roland Fréart de Chambray, se différencie complètement de cet ouvrage publié peu de temps auparavant (1662). D'une part, Fréart de Chambray s'appuie sur la distinction des parties de la peinture établie par Franciscus Junius¹⁴. D'autre part, l'auteur de l'*Idée* inclut certes la lumière et l'ombre dans le coloris, mais il les place sous l'autorité du dessin, et dénonce fortement le fard, l'aspect trompeur et gracieux de la couleur. Le poème de Dufresnoy est ainsi le premier écrit qui donne une importance à la couleur. Pourtant ce poème, bien qu'écrit en latin, était d'une grande nouveauté, et il convient maintenant de le resituer dans son contexte ou plutôt dans ses contextes – Rome en 1649 et Paris en 1668 – pour en comprendre la portée.

Une théorie à l'épreuve des œuvres : de Rome à Paris

Le fait que Dufresnoy accorde au coloris un rôle singulier dans l'économie du tableau est intéressant. Cela est d'autant plus important que le *De Arte graphica*, comme nous l'avons vu, a commencé à être composé dès la fin des années quarante lors du séjour romain de l'artiste, et que cette tendance était déjà présente dans le manuscrit de 1649. C'est donc dans ce milieu d'abord qu'est né le goût pour le coloris. D'autres indices l'attestent. L'étude déjà mentionnée des œuvres de Titien permet d'en comprendre l'émergence auprès de certains peintres français à Rome. Dufresnoy évoque également dans son poème la grappe de raisin de Titien, non pour définir uniquement la disposition des figures, mais pour mettre en place une esthétique de l'harmonie, de l'équilibre des ombres et des lumières et de l'unité colorée, très différente de celle de Caravage¹⁵. De même Félibien rapporte les discussions des peintres à Rome autour de la fameuse grappe de Titien, bien avant que Roger de Piles ne développe cet exemple dans son *Cours de peinture*¹⁶. De fait, il apparaît que la science du coloris, l'art des passages d'une surface colorée à une autre, l'étude des valeurs des ombres et des lumières suscitent l'attention des peintres, sans doute attisée par la publication de l'*Ars magna lucis et umbrae* d'Athanasius Kircher en 1646, les travaux autour de la publication

¹⁴ Franciscus Junius, *The Painting of the Ancients*, Londres, Richard Hodgkinsonne, 1638, p. 221, 321-322. Les cinq parties de la peinture sont définies selon la rhétorique antique : l'invention ou choix du sujet, la proportion comme une adaptation des parties au tout, la couleur incluant la lumière, le mouvement du corps et de l'esprit, et la composition.

¹⁵ Roger de Piles, *L'Art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy*, op. cit., p. 33, v. 323-329.

¹⁶ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708.

du *Trattato* de Léonard de Vinci et des manuscrits de Matteo Zaccolini¹⁷. Les œuvres de Poussin, les *Aveugles de Jéricho* (Paris, Musée du Louvre, 1650), auquel Sébastien Bourdon consacra une conférence, affirment ces recherches¹⁸. Comme en écho à l'inscription *De lumine et colore* qui figurait sur son *Autoportrait* (Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, 1649), un tableau récemment découvert de Charles-Alphonse Dufresnoy, l'*Allégorie de la peinture* (Pl. I), témoigne de cette nouvelle approche de l'espace pictural à travers la couleur et la lumière. L'expression sensible de la lumière et son incidence sur les contours et les couleurs est comme soulignée et fondée de manière textuelle par la présence d'un manuscrit relié, tenu par un *putto* sur lequel on distingue nettement le nom de «Leonardo da Vinci», dont le *Traité* ou *Trattato* sera publié en français et en italien en 1651. Dufresnoy apparaît ainsi fort loin du théoricien incarnant l'idéal classique. Certes son goût pour l'antique est sensible dans ses œuvres, et on connaît son inclination pour les dessins de Carrache. Certes il exprime des idées proches de celles de Giovanni Pietro Bellori sur le dessin, sur la Nature et l'Antique¹⁹. Mais cela n'exclut pas son intérêt grandissant pour le coloris au nom du «Beau vrai». Le tableau de Guido Reni, *l'Union du dessin et de la couleur* (Paris, Musée du Louvre, vers 1620-1625), semble être l'expression théorique et picturale la plus explicite de cette conception²⁰. Plus qu'une mise en parallèle du dessin et de la couleur, cette approche exprime la nécessité d'un lien entre théorie et pratique que l'on retrouve dans le poème de Dufresnoy comme dans les notes

¹⁷ Voir la synthèse historiographique de Janis Bell, *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 1-54; Paola Sannucci, «Luce e colore: nei pennacchi del Domenichino a San' Andrea della Valle», *Kermes*, 75 (2009), p. 44-54.

¹⁸ Voir à ce propos Elizabeth Cropper, «Poussin and Leonardo: The Evidence of the Zaccolini Manuscripts», *Art Bulletin*, 62 (1980), p. 570-583; Oskar Bätschmann, *Poussin. Dialectiques de la peinture*, Paris, Flammarion, 1994 [1982], p. 37-52.

¹⁹ Philippe-Joseph Salazare, «Rhétorique de la peinture : Charles-Alphonse Dufresnoy», dans *Hommage à Elizabeth Sophie Chéron : texte et peinture à l'époque classique*, éd. René Démoris, Paris, 1992, p. 87-94; Henry Keazor, «“Ad artis leges valde proficua” – “Natura” e “Antico” in Dufresnoy e Bellori», dans *Idéal classique : les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, éd. Olivier Bonfait, Rome, Somogy/ Académie de France, 2002, p. 26-45; Olivier Bonfait et Jean-Claude Boyer (éd.), *Autour de Poussin*, op. cit., p. 76-85; Jean-Claude Boyer, «Bellori e suoi amici francesi», dans *L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Bellori*, dir. Evelina Borea et Carlo Gasparri, catalogue d'exposition, Rome, De Luca, 2000, p. 51-54.

²⁰ Pour une reproduction de l'œuvre, voir <http://www.photo.rmn.fr/archive/09-585057-2C6NU0KEPDCA.html>, consulté le 12 février 2017. En 1685, ce tableau est acquis par Gabriel Blanchard pour le compte de Louis XIV.

de Pietro Testa²¹. Il ne faudrait pas cependant considérer l'artiste français comme un peintre purement coloriste. Entre la *Sainte Marguerite* (Evreux, Musée de l'Ancien Evêché, 1656) qui atteste de recherches sur le traitement des reflets plus que sur les harmonies colorées, les tableaux perdus de Potsdam (1647) avec leur composition équilibrée et les contours nets de leurs figures découpées, et les œuvres conservées à Sèvres (Manufacture nationale de la céramique) dont certaines s'inspirent de Poussin, les variations de manière sont grandes. Sans doute faut-il les comprendre dans ce contexte comme autant d'expérimentations.

La situation est-elle différente en France au moment de la publication du *De Arte graphica* en 1668, après la mort de son auteur? Les débats autour du coloris n'avaient pas encore, en 1667-1668, l'importance qu'ils connaîtront ensuite, mais force est de constater que les premières conférences de l'Académie s'articulent autour de ces thématiques. La deuxième conférence du 4 juin 1667, consacrée à l'analyse de la *Mise au tombeau* de Titien par Philippe de Champaigne, met l'accent, y compris dans les discussions qui suivirent, sur l'harmonie des couleurs plutôt que sur le dessin²². La conférence de Nicolas Mignard sur la *Grande Sainte Famille* de Raphaël (3 septembre 1667) donne lieu à un long débat sur les reflets (sans doute animé par Jean Nocret)²³. C'est encore l'expression, les lumières et les couleurs de chaque figure qui engendrent la longue discussion sur la disposition des lumières par parties, peut-être animée par Bourdon, dans la conférence de Jean Nocret sur les *Pèlerins d'Emmaüs* de Véronèse (1^{er} octobre 1667)²⁴. C'est par le traitement de la lumière que Bourdon aborde sa conférence sur la *Guérison des Aveugles* de Poussin qu'il termine par l'analyse des couleurs et de l'harmonie (31 décembre 1667)²⁵; la même organisation de discours préside à celle sur le *Saint Etienne* de Carrache (5 mai 1668)²⁶. Ces thématiques seront

²¹ Cette inflexion dans la pensée de Dufresnoy a déjà été soulignée par Christopher Allen, Yasmin Haskell et Frances Murke, voir *De Arte Graphica* (Paris, 1668), *op. cit.*, p. 236; voir aussi à ce propos Elizabeth Cropper, *Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton, Princeton University Press, 1984, p. 129-146.

²² Pour toutes les *Conférences*, je renvoie à la publication: Christian Michel et Jacqueline Lichtenstein (éd.), *Les Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2006, t. 1, vol. 1, p. 127-282.

²³ *Ibid.*, p. 136-147. L'organisation de cette conférence rompt avec la description traditionnelle et commence par l'analyse de l'expression, puis l'ordonnance des jours et des ombres, la couleur et enfin le dessin.

²⁴ *Ibid.*, p. 148-156.

²⁵ *Ibid.*, p. 175-195.

²⁶ *Ibid.*, p. 175-195 et p. 239-246.

en revanche peu reprises dans les discussions. Si la composition, l'histoire, l'expression, l'antique sont les sujets essentiels des conférences sur *Eliézer et Rebecca* de Poussin par Philippe de Champaigne, ou celle sur la *Vénus Richelieu* de Gérard van Opstal, ou encore celle de Charles Le Brun sur *l'Expression générale*²⁷, l'intérêt pour la lumière, les couleurs et l'harmonie est manifeste dans la conférence de Nicolas Loir sur *l'Hiver* ou le *Déluge* de Poussin (4 août 1668) qui conclut sur le tout-ensemble, et dans celle de Jean Nocret sur le *Portrait du Marquis del Vasto* de Titien (1^{er} septembre 1668) qui, introduite par un *Eloge de Titien*, n'est consacrée qu'à l'union des couleurs et à leur dégradation²⁸. Comme l'a montré Christian Michel, et comme le montre l'étude des conférences faites en 1667-1668, la place du coloris était tout à fait reconnue et le débat portait plus sur la pédagogie à mettre en œuvre que sur sa théorie²⁹. Il faut aussi rappeler qu'alors ce n'était plus Fréart de Chambray – et son *Idée de la perfection de la peinture* – qui était reconnu comme le grand théoricien français, mais que l'on faisait lecture du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci. En 1668 la publication du poème de Dufresnoy et la traduction faite par Roger de Piles pouvaient ainsi raisonnablement répondre à certaines attentes.

Entre Rome et Paris les intérêts sont finalement plus diversifiés, et les catégories dans lesquelles on enferme les artistes semblent moins clairement définies. Faut-il voir dans le poème de Dufresnoy une « bible du classicisme » que Sylvain Laveissière compare aux écrits de Nicolas Boileau?³⁰ C'est le concept de classicisme qu'il convient de réinterroger non seulement autour de la notion d'équilibre appliquée aux formes mais aussi autour de celle de conciliation du rapport entre dessin et couleur. Certes la définition du beau idéal comme l'accord, dans un même tableau, du dessin de Raphaël, de la couleur de Titien et de la grâce de Corrège est un lieu commun répété à l'envi dans de nombreux textes théoriques. Cependant, plus que cette conception fermée, le poème de Dufresnoy propose, grâce à une réflexion fondée sur

²⁷ Respectivement 3 janvier, 4 février, 7 avril, 6 octobre et 10 novembre 1668. *Ibid.*, p. 196-238 et p. 260-282.

²⁸ *Ibid.*, p. 253-260.

²⁹ Au sujet de la remise en cause d'une véritable « querelle du coloris » orchestrée par Roger de Piles et de la fiabilité du manuscrit de Guillet de Saint-Georges, voir Christian Michel, « Y a-t-il eu une querelle du rubénisme à l'Académie royale de peinture et de sculpture? », dans *Le Rubénisme en Europe au XVII^e et XVIII^e siècle*, éd. Michèle Caroline-Heck, Turnhout, Brepols, 2005, p. 161-162 et p. 165-168.

³⁰ Sylvain Laveissière, « Les tableaux d'histoire retrouvés de Charles-Alphonse Dufresnoy », *art. cit.*

l'expérimentation, une approche originale du coloris qui prend ses racines dans les milieux artistiques à Rome et à Paris, et qui apparaît comme les prémices de l'éclatement d'un modèle qui s'opérera au tournant du siècle.

FROM THE SUBLIME TO THE RIDICULOUS – MAXIMILIEN DE MEURON IN ITALY 1809-1813

Cecilia HURLEY

Ecole du Louvre, Paris
University of Neuchâtel

Late in the evening on 15 July 1809, Maximilien de Meuron checked his suitcase, his wallet and – last but not least – the tip of his umbrella. He then hopped up onto the box-seat next to the driver of the Bern stage-coach, ready to set out on the first leg of a long journey that would take him from Neuchâtel through the Bernese Oberland and the Valais, then along the Simplon road and into northern Italy.¹ His two companions for the journey were the artist Gabriel Lory (known as Lory fils) and Bertram von Regensburg.² Although Meuron was an experienced traveller – having already spent several years in Berlin and, more recently, some months in Paris – he had not yet visited Italy, a popular destination for both aspiring young artists and amateurs. This first Italian journey was relatively short, and by late August Maximilien was already back home. But his thoughts soon returned to Italy; beguiled by the countryside, by the climate and by the landscapes, he decided to visit the country again. In October 1810, he arrived in Rome, where he stayed until December 1811; he spent much time in the city but also made a number of excursions to Naples, to Tivoli and to Frascati and Ariccia. Only eighteen months later, in May 1813, he once again left Neuchâtel for Rome. This time he stayed for almost three years, interrupted by a brief period of military service during the summer months of 1815. In June 1816, he packed up his affairs, including two large canvases he had almost completed, and returned

¹ Archives de l'Etat de Neuchâtel (AEN) Meuron, 40/2, vol. 1, p. 1 (August 1809). For Maximilien de Meuron see especially Antonia Nessi (dir.), *Maximilien de Meuron: à la croisée des mondes*, exhibition catalogue, Paris/Neuchâtel, Somogy éditions d'art/Musée d'art et d'histoire Neuchâtel, 2016; Nathalie Monbaron, *Maximilien de Meuron, 1785-1868: sa vie, son œuvre: catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Chézard-Saint-Martin, Ed. de la Chatière, 2016.

² Conrad von Mandach, *Deux peintres suisses, Gabriel Lory le père (1763-1840) et Gabriel Lory le fils (1784-1846)*, Lausanne, Haeschel-Dufey, 1920, esp. p. 47-64.

to Neuchâtel for good. The decision to leave Rome was not taken lightly – we know from his correspondence that it provoked a great deal of soul-searching – but was doubtless facilitated by the knowledge that his fiancée, Caroline de Meuron, was waiting patiently for him at home.

Meuron's Italian journeys and sojourns are amply documented in a series of notes and letters that he wrote whilst he was travelling or shortly after his return.³ Aware of the ephemerality of human memory ("je sens déjà que les souvenirs s'affaiblissent"),⁴ he determined to counter this by recording his daily activities, any particularly striking anecdotes, as well as his impressions and feelings. What becomes apparent from reading these notes and letters is Meuron's skill with the written word. His style is engaging, his phrases are elegant and he knows how to capture the attention of his correspondents.

His refusal to trust absolutely in the power of the written word alone is thus striking and also rather disconcerting. On a number of occasions, he hesitated, sometimes privileging the power of the brush, more rarely that of the pen. When he wished to recount an incident, capture the characteristics of a person he had met, he turned to the written word. Now and then, he lamented painting's shortcomings:

Il est fâcheux pour la peinture, qu'elle ne puisse pas rendre le bruit d'un torrent ou d'une cascade. Le tableau le plus parfait dans ce genre, ne rend point l'effet de la nature, parce que c'est non seulement l'effet la hauteur le dessin d'une cascade qui la rend intéressante, mais surtout le fracas étourdissant et enivrant des eaux. La peinture reste toujours muette. Ergo.⁵

More often, however, he favoured the pencil or the paintbrush and avowed his inability to translate a scene into words, stating that it would be "plus facile de t'en donner une idée avec un crayon qu'avec des mots."⁶ He even likened his portfolio of drawings to a journal when explaining why he had not written lengthy descriptions of the places that he had visited during the summer months: "Une description des lieux que j'ai habités? N'en ai-je pas des dessins. C'est une autre espèce de journal."⁷ At times he shied away from writing a fixed and final text, confessing that he was seized by

³ The author of this contribution is presently preparing a study of these notes and letters, which are held in the Archives de l'Etat de Neuchâtel and were published in part by Conrad von Mandach.

⁴ AEN Meuron, 40/2, vol. 1, p. 1 (August 1809).

⁵ AEN Meuron, 40/2, vol. 1, p. 26 (19 July 1809).

⁶ AEN Meuron, 41/1, vol. 1, p. 83 (18 October 1811).

⁷ AEN Meuron, 41/1, vol. 1, p. 1 (6 September 1811).

misgivings: scribbling an entry or a few jottings in his notebook seemed far less daunting – and binding – than composing and penning a letter that would then travel 1,200 kilometres to its addressee ("Autre chose de radoter dans ce livre ou de faire une épître qui doit faire 300 lieues de chemin. Cette idée m'effraye [...]").⁸

Fortunately, this disinclination to write afflicted Meuron only rarely, and his notes and letters offer a series of fascinating glimpses into Italian life and society during the French occupation of the country. He was a keen observer not only of works of art but also of people, customs, social institutions, urban and rural life, agriculture, music, theatre and religion. When in Milan he went to performances at La Scala and the Canobbiana (the modern-day Teatro Lirico), in Rome he went to the Teatro della Valle, in Naples the Teatro del Fondo (modern-day Teatro Mercadante) and the Teatro San Carlo. He commented not only on the quality of the music and the individual performances but also on the audience's reactions and behaviour. He exercised the same spirit of observation in churches, especially in St Peter's in Rome, and professed himself intrigued by what he saw. When travelling through the Italian countryside he could not help but marvel at the profusion of the crops, at the prodigality of Nature. And yet, he felt obliged to conclude that Italian agricultural methods and farming practice lagged far behind those of other countries:

Les raisins y sont si beaux si bons, qu'on aurait du nectar. Tu ne te fais pas une idée de l'abondance et de la beauté de ce fruit. Si les habitants savaient en tirer parti, on n'aurait plus besoin de faire venir les vins de Madère de Chypre &c. on les trouverait ici; mais il semble que la nature en prodiguant aux hommes les fruits et les récoltes, leur refuse l'industrie pour s'en enrichir.⁹

Other themes recur more often in the notes and the correspondence. Meuron made frequent mention of the beauties of the landscapes that he saw and studied. During his first journey, he stayed in Ascona, in an inn overlooking the Lake Maggiore. Awoken during the night by insect bites, and unable to get back to sleep, he got up and went over to the window. There he was met by a breathtakingly beautiful sight: the moon surrounded by small clouds, its rays reflected off the Lake, the mountains in the background and, nestling at their feet, villages and vineyards. The scene inspired a particularly lyrical passage of prose, further enlivened by a highly evocative neologism.

⁸ AEN Meuron, 41/1, vol. 1, p. 70 (14 October 1811).

⁹ AEN Meuron, 41/1, vol. 1, p. 32 (26 September 1811).

Meuron, at a loss for words to describe the magic of the scene, coined a new one to describe it – “mélancœnocturnomagique”.¹⁰ He was inspired to write equally lyrical passages on several occasions throughout his journeys, and particularly when staying in Naples and its neighbourhood.

The moments spent contemplating the beauties of the Italian countryside were, nonetheless, sometimes offset by the realities of travelling in the country. He did not hesitate to recount his fears when journeying through regions where brigands were rife, and robberies and murders common.¹¹ Occasionally he almost seemed to revel in recounting the tragic but edifying fates of travellers who had not heeded advice and taken the necessary precautions. He balked at the cost of lodgings in many towns and villages, and complained bitterly about meagre meals and low-quality wine.¹² Above all, he observed, a traveller always had to be wary; when arriving in an inn or when requesting any service from a tradesman or craftsman it was prudent to discuss and agree on a price before making any decision.¹³

Meuron possessed a mordant pen, which he wielded from time to time. At the official mass marking the anniversary of Napoleon’s coronation, he was dismayed to hear Giovanni Domenico Campanelli, the hapless priest who was obliged to preach a sermon singing the praises of the Emperor, offer a “suite de louanges outrées et fades de l’Empereur” recited in a ridiculous fashion by a “faquin”.¹⁴ An innkeeper in La Cava fared no better, described in very unflattering terms: “Mad Chaluni sentait l’ail et mille autres choses dont une suffirait pour tomber à la renverse.”¹⁵ Towards the end of his first stay in Rome, Meuron decided to delay his departure for two days in order to watch the horse races and Sophie Blanchard’s balloon flight.¹⁶ He then related a few details about Blanchard, explaining that he knew them for a very simple reason, namely that he had heard her talking, or rather prattling on. For, as he commented:

¹⁰ AEN Meuron, 40/2, vol. 1, p. 59 (27 July 1809).

¹¹ For example, AEN Meuron, 41/1, vol. 1, p. 6 (7 September 1811); 41/1, vol. 1, p. 103 (5 November 1811).

¹² AEN Meuron, 41/1, vol. 1, p. 23 (15 September 1811); 41/1, vol. 1, p. 32 (26 September 1811); 40/2, vol. 1, p. 71 (6 August 1809).

¹³ AEN Meuron, 40/2, vol. 1, p. 48 (23 July 1809).

¹⁴ AEN Meuron, 40/2, vol. 2, fol. 9r (2 December 1810). See *Orazione per il giorno anniversario della coronazione di S.M.I.R. Napoleone il Grande e vittoria d’Austerlitz pronunciata nella chiesa del Panteon di Roma l’anno 1810 dall’arciprete, e parroco D. Gio. Nicola Campanelli, Rome, da’ torchi di Mariano de Romanis e figli, 1810.*

¹⁵ AEN Meuron, 41/1, vol. 1, p. 20 (14 September 1811).

¹⁶ Michael R. Lynn, *The sublime invention: ballooning in Europe, 1783-1820*, London, Pickering & Chatto, 2010, p. 25, 62, 89, 93, 139.

je réside sous le même toit que Mad: Blanchard. Elle partage le même logement que j’occupais. C’est une femme qui paraît avoir de l’esprit, mais elle cause beaucoup, ce n’est pas extraordinaire et elle a la voix forte; aussi parfois je lui souhaiterais moins de babil parce que tout son esprit nous empêche souvent de dormir.¹⁷

Fortunately, he was equally capable of self-mockery. He regaled his sister with stories of his attempts to assert himself during negotiations, shouting, banging his fist on tables, knife in the other hand, revealing a side of himself which his family would not recognise, he hastened to add.¹⁸ When walking through vineyards during the late summer he picked bunches of grapes and wolfed them down; he knew that he was stealing, but could not resist. He soon got his just deserts: he spent many hours confined to his bed, writhing in agony, suffering from a surfeit. He owned up to his misdemeanour, and the consequences, knowing that his readers would laugh: “Tu riras quand tu en sauras la cause. Tu te moqueras de moi tu me gronderas et tu auras raison.”¹⁹ At other times his carelessness was less dangerous but far more embarrassing. During the first journey to Italy in summer 1809, Meuron and his companions decided that they did not want to cross the Simplon Pass with their suitcase. They therefore left it at Brig, with instructions that it was to be sent to Domodossola where they would pick it up. The suitcase did not, however, arrive on time, leaving the three men with only the clothes they were wearing. This made for some rather uncomfortable moments for Meuron since, as he explained:

C’est en finissant mon dessin et dans le moment où je me relevais du bois sur lequel j’étais assis, que j’eus le malheur de déchirer mon pantalon de casimir dans une place – là – assez critique. Accident d’autant plus pénible pour moi que je n’avais pas de quoi me rechanger et que pour cacher ma nudité, j’étais contraint à une circonspection perpétuelle, excessivement gênante en marchant.²⁰

Throughout the notes and the letters runs a rich seam of affection for his family, his home and his country. Despite all that Italy had to offer the young artist, he could not contain his enthusiasm at the idea of returning to Neuchâtel: “Oh ma chère, l’Italie est si belle, mais on l’achète bien chère et notre Suisse

¹⁷ AEN Meuron, 41/1, vol. 2, p. 31 (1 December 1811).

¹⁸ AEN Meuron, 41/1, vol. 1, p. 23 (15 September 1811).

¹⁹ AEN Meuron, 41/1, vol. 1, p. 21 (15 July 1811).

²⁰ AEN Meuron, 40/2, vol. 1, p. 41 (22 July 1809).

vaut encore mieux.²¹ More succinct, but even more heartfelt is surely the simple phrase "Je chante le ranz des vaches."²² This feeling of nostalgia, accompanied by a strong yearning for the comforts and the familiarity of home and loved ones, is intimately connected with bouts of an affliction which Meuron himself referred to merely as his illness or "hypochondrie". The word remains tantalizingly vague, although some further hints are given in various passages of the notes and in some letters. From these the reader can infer that the artist was subject to prolonged periods of melancholy, more especially when he was in Rome.

The figure of the melancholic artist, tormented by waves of despair has long been a topos of the artist's life.²³ Meuron suffered lengthy moments of such despair. On such occasions, he often confided in his notes or his letters, confessing his weakness and avowing his incapacity to fight it. His greatest fears were solitude and artistic failure. When deciding to leave Neuchâtel and his family and establish himself in Rome for an extended period, he had felt confident that he would immediately find a vivacious and welcoming artistic community, backed by an equally welcoming "polite" society in which he would very soon feel at home. Reality fell far short, sadly, of this wishful thinking; on his arrival in Rome he found it difficult to make friends. Later he would look back at the time when he went – as he said – from door to door, trying to find people he knew.²⁴ On New Year's Day 1811, he wrote an especially emotive diary entry, complaining that he felt entirely alone, abandoned in a large city, "Je me trouve isolé, au milieu d'un monde étranger qui ne prend aucun intérêt à moi après avoir goûté les douceurs de la tendre amitié. Mon dieu que ce sentiment accable mon cœur. Il en est tourmenté."²⁵

Even more difficult to bear was the anguish that he felt when facing failure as an artist. One episode was particularly telling. Among the sites in the near vicinity of Rome, few were as important as Tivoli, which was endowed with legendary status in the artistic community. Meuron determined to go there, confident that it would prove to be a significant experience in his artistic

²¹ AEN Meuron, 41/1, vol. 1, p. 104 (5 November 1811).

²² See Johann Hofer, *Dissertatio Medica De Nostalgia, Oder Heimwehe [...]*, Basileae, Bertschius, [1688]; Jean Starobinski, "The Idea of nostalgia", *Diogenes*, 54 (1966), p. 81-103.

²³ Jean Clair (ed.), *Mélancolie: génie et folie en Occident; en hommage à Raymond Klibansky (1905-2005)*, exhibition catalogue, Paris, Gallimard, 2005; Rudolf Wittkower and Margot Wittkower, *Les enfants de Saturne: psychologie & comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Macula, 1985.

²⁴ AEN Meuron, 41/1, vol. 2, p. 9 (16 November 1811).

²⁵ AEN Meuron, 40/2, vol. 2, fol. 16r (1 January 1811).

career. Indeed, as he said, "je deviendrai fou quand je verrai ce pays-là."²⁶ Little did he know that this ostensibly offhand remark would prove all too prescient. In May 1811, he went to Tivoli and started to sketch. He made a number of attempts to capture the scene, but failed each time and became increasingly despondent. His melancholic temperament got the better of him and, convinced that he was doomed to failure as an artist, he cast the sketches into the falls and prepared to make his way back to Rome. As luck would have it, François Marius Granet happened to be there. He reasoned with Meuron, then sat down with him and encouraged him to try again. The two men worked on a sketch of the same scene, and Meuron, inspired (as he said) by a spirit of emulation, began to regain his confidence. He always remembered Granet's help with gratitude, convinced that the older artist had enabled his career as a landscapist.²⁷

Above all, the notes and the journal offer an honest, unaffected and unpurged account of the aspiring artist's experiences in Italy and of his quest to develop his artistic eye.²⁸ When setting out on his first Italian journey, in July 1809, Maximilien had a specific aim in mind. Jean-Frédéric d'Ostervald, a local tax official and cartographer, had decided to publish an illustrated guide to the newly constructed Simplon road; he asked Lory and Meuron to produce a series of drawings of the southern section of the road.²⁹ The second, third and fourth stays in Italy were more personally motivated. After much hesitation, Maximilien de Meuron had finally decided in 1808 that he would abandon his diplomatic career, and his position in Berlin, in order to devote himself to his principal passion – painting. Unlike many of his contemporaries who travelled to Paris to enrol at the Ecole des Beaux-Arts, Meuron followed a very different route; he was a largely self-taught artist, who had taken some lessons in Neuchâtel with Mathieu Ricco, Alexandre and Abraham Girardet, and then in Berlin with Janus Genelli.³⁰ He departed for Rome in the hope of frequenting the artistic community, seeing many works of art, taking some

²⁶ AEN Meuron, 40/2, vol. 2, fol. 3r (20 November 1810).

²⁷ AEN Meuron, 41/1, vol. 2, p. 10 (16 November 1811).

²⁸ Pascal Griener, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010.

²⁹ Margherita Azzi Visentini, "Osservazioni intorno al 'Voyage pittoresque de Genève à Milan par le Simplon' (1811)", in *L'architecture de l'Empire entre France et Italie: institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815)*, eds Letizia Tedeschi and Daniel Rabreau, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2012, p. 289-309.

³⁰ See Pascal Griener and Paul-André Jaccard (eds), *Paris! Paris!: les artistes suisses à l'Ecole des Beaux-Arts*, Geneva/Lausanne, Slatkine/SIK-ISEA, 2014.

drawing lessons and spending much time in the countryside observing and understanding the Italian landscape.

His notes and letters teem with comments about the beauties of the landscape, which reveal his struggles and his uncertainties. The paintings of Claude Lorrain fascinated him. He scrutinized them in collections; they became his yardstick, against which he judged most other landscapes, both real and painted. Claude was the "divin" artist, and Meuron yearned to emulate him:

On dit que Claude habitait ici. Ah sans doute, il y a éprouvé les émotions pures et vives que je sens au-dedans moi. C'est ici qu'il a étudié la nature. C'est ici qu'il en a deviné les secrets. Qu'il a été inspiré. [...] Je vais je viens je regarde je voudrais créer comme lui. Vaine illusion. Projet chimérique. Je serais réduit à mentir pour pouvoir exprimer ce que je sens.³¹

Over the years, and inspired by his admiration for Claude, he came to appreciate the beauty and variety of the Italian landscapes, the gentle contours of the hills, the rich colours of the vegetation and above all the clarity and the warmth of the light; the corollary to this, he discovered, was that Swiss landscapes, albeit sometimes grandiose, seemed less appealing. Indeed, as he commented, "Je remarque qu'en Suisse, les premières impressions que produisent les grandes scènes sont les plus vives. Elles étonnent, elles frappent, plus qu'elles n'attachent."³² The words are strangely reminiscent of Stendhal's (later) remarks on the subject. The French author devoted some lines to the question in his *Promenades dans Rome* (1829) and observed that the "beautés de l'art redoublent l'effet des beautés de la nature et préviennent la satiété, qui est le grand défaut du plaisir de voir les paysages. Souvent, en Suisse, un instant après l'admiration la plus vive, il se trouve qu'on s'ennuie."³³

Meuron also spent many hours studying and appraising the work of other artists, both his predecessors and his contemporaries. His comments and analyses, likewise the comparisons that he often drew, reveal a young artist who was determined to train his eye. During his stay in Rome, and also when he was travelling through Italy, he visited many painters and sculptors in their studios, and spent much time discussing art with them; the list of names is impressive – Joseph Anton Koch, Ludwig Vogel, Martin Verstappen, Simon-Joseph-Alexander-Clément Denis, Guillaume Guillon

³¹ AEN Meuron, 40/2, vol. 2, fol. 6v (25 November 1810).

³² AEN Meuron, 40/2, vol. 3, p. 3 (8 May 1813).

³³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, ed. V. Del Litto, Paris, Gallimard, 1997, p. 13.

Lethière, Johann Christian Reinhart, Gottlieb Schick, Giuseppe Bossi, Francesco Rosaspina, Antonio Canova, Bertel Thorvaldsen, Vincenzo Camuccini, and many others. He evaluated the merits of many of his contemporaries: one painter was too slow and meticulous, another was far too derivative. He soon identified the contemporary who showed the most talent, whom he immediately distinguished with the epithet of "nouveau Raphaël" – Johann Friedrich Overbeck.³⁴

The galleries and collections of Rome (and other Italian cities) had been stripped of some of their treasures, but this did not deter Meuron, who made a point of visiting as many of them as he could. Usually he provided a list of the most important or interesting artworks that he had seen, often but not always accompanied by a series of succinct and astute judgements. It is noteworthy that he never quoted the artistic literature. Either he was unaware of the important texts by authors such as Roger de Piles, Johann Joachim Winckelmann and the Richardsons, or he purposefully eschewed all mention of them. For he referred only to a few books, either works of literature (Parny, Radcliffe) or travel literature (Vasi and Ebel).³⁵ When looking at paintings and interpreting them, Meuron seems to have relied solely on his eye and his connoisseurial instincts. For example, on arriving in Bologna, he went to the museum to inspect the *Saint John in the Wilderness* by Raphael, which some attributed to Giulio Romano rather than to Raphael.³⁶ Three days later, in Florence, he went to see the version of the painting in the Uffizi. In his opinion, there could be no doubt; the Florentine painting was a genuine Raphael, whereas the version in Bologna was a copy. He explained his reasoning, based on a close comparison between the two paintings, citing the handling of light, of shadows and of colour; on the other hand, he mentioned no other scholar's or artist's judgement.³⁷

It is surely this critical independence, this refusal to be bound by the conventions of the art-historical literature that enabled Meuron to appreciate works that did not correspond to the established artistic canon. During the same visit to Florence in May 1813 he declared himself enchanted by

³⁴ AEN Meuron, 40/2, vol. 2, fol. 2v (19 November 1810).

³⁵ He mentions Evariste de Parny's *Lettres*, Anne Radcliffe's *L'Italian, ou Le confessionnal des pénitens noirs* and *Les mystères d'Udolphe*, Giuseppe Vasi's *Itinéraire instructif de Rome* and Johann Gottfried Ebel's *Manuel du voyageur en Suisse*.

³⁶ AEN Meuron, 40/2, vol. 3, p. 14 (14 May 1813). Bologna, Pinacoteca nazionale, inv. 548.

³⁷ AEN Meuron, 40/2, vol. 3, p. 22 (17 May 1813). Florence, Uffizi, inv. 1890: n. 1446.

the early Italian painters, not at all fashionable at the time.³⁸ Masaccio "a un très beau style", Orcagna painted works of the "plus belle expression" and Ghirlandaio's paintings impress because of the "beauté" and the figures which "paraissent animées et originales".³⁹ He had also planned to visit Assisi just to see the paintings by Giotto, but never managed to get there...

Maximilien's de Meuron's notes and letters offer a revealing insight into the aspiring artist's life in Italy, and more especially into his artistic education. Travel, study, discussions, debates, hours spent in galleries or studios – all of these experiences contributed to forging his artistic temperament and identity, and to the development of his artist's eye. Even these would not, however, have sufficed had he not been willing to strengthen his resolve. When recalling the lengthy hours he had spent studying, sketching and working, Meuron was forced to admit that it was not until he had learned to open his eyes and to see, that he could at long last profit from his Italian journeys:

Je me rappelais les longues matinées que j'avais passées ici ce printemps, exposé au soleil, à la poussière et à la curiosité des passants. Ce travail qui était alors pour moi un effort de patience et de courage, serait aujourd'hui une vraie jouissance. Toutes ces ruines qui m'attristaient parce que dans la fâcheuse disposition où j'étais, je n'avais plus la faculté ni de voir ni d'admirer, toutes ces ruines dis-je montaient mon imagination. Chacune d'elles m'offrait un sujet de tableau superbe. Je m'étonnais que mes yeux eussent été fascinés au point où ils l'ont été. Enfin, ma chère, je me sentais un autre être. Je ne voyais devant moi que des trésors mais une autre idée est venue m'attrister. C'est que j'étais à la veille de quitter Rome sans les emporter.⁴⁰

³⁸ For an English connoisseur of early Italian art at this time, see Pascal Griener, "For a connoisseurship without frontiers: the new function of old master drawings and the facsimile in eighteenth-century England", in *Klassizismen und Kosmopolitismus: Programm oder Problem?*, eds Pascal Griener and Kornelia Imesch, Zurich, SIK-ISEA, 2004, p. 179-192.

³⁹ AEN Meuron, 40/2, vol. 3, p. 25-27 (18 May 1813).

⁴⁰ AEN Meuron, 41/1, vol. 2, p. 24 (24 November 1811).

BETWEEN A BLESSING AND A CURSE: JOHN RUSKIN AND NEUCHÂTEL

Patrick VINCENT
University of Neuchâtel

*Round by Neufchâtel we came,
By ancient Granson's towers of fame.*
John Ruskin, "A Letter from Abroad" (1835)¹

Ruskin's first visit to Switzerland at age fourteen, recorded fifty years later in *Praeterita*,² marked him for life: the painter and critic returned to the Alps twenty-five more times,³ completing his last tour in 1888. As a young man, he wanted to view *in situ* the scenes illustrated in J.M.W. Turner's and Samuel Prout's picturesque engravings, at Burford's Leicester Square panorama, and in the poetry of Lord Byron and Samuel Rogers. A decade later, he was mainly interested in alpine geology, which he interpreted as a manifestation of divine providence. During the 1850s, he turned toward Swiss peasant life and architecture, aiming to write a history of Swiss towns illustrated with his own sketches, many of them based on the drawings in the 1851 Turner bequest. Around 1860, Ruskin turned from art criticism to social criticism, associating industrialization and tourism with the social and ecological destruction wrought by modernity.⁴ All these diverse and

¹ John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, eds Edward T. Cook and Alexander Wedderburn, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 [1903-1912], vol. 2, p. 433.

² John Ruskin, *Praeterita: The Autobiography of John Ruskin*, ed. Kenneth Clark, Oxford, Oxford University Press, 1949, p. 101-104.

³ For a useful chronology of all the Swiss tours, see Stephen Wildman (ed.), *Ruskin and Switzerland*, exhibition catalogue, Lancaster, Ruskin Library, 2001, p. 3-4.

⁴ This is what he would later call "the storm-cloud of the nineteenth century". See John Ruskin, *Works, op. cit.*, vol. 34; Brian J. Day, "The Moral Intuition of Ruskin's 'Storm Cloud'", *Studies in English Literature 1500-1900*, 45/4 (2005), p. 917-933, and Patrick Vincent, "The Moral of Landscape: John Ruskin and John Muir in the Swiss Alps", in *Literature, Ethics, Morality: American Studies Perspectives*, eds Ridvan Askin and Philip Schweighauser, Tübingen, Gunter Narr, 2015, p. 53-71.

seemingly dilettantish interests contributed to Ruskin's magnum opus, *Modern Painters* (1843-1860): intended as a defense of Turner's imagination built upon the distinction between "simple" and "Turnerian" topography,⁵ its celebration of nature as a manifestation of divinity but actualized to accommodate art and science makes it one of the great examples of natural theology and a searing attack on modern life, which casts Switzerland as a last Eden on the point of extinction. If Ruskin's project was motivated by his belief in the moral power of landscape, it also derived from the realization that the Swiss scenes discovered in his youth and illustrated by Turner were fast being ruined, and hence needed to be preserved.⁶

Among the hundreds of topographical drawings and daguerreotypes that Ruskin brought back with an increasing sense of urgency from Switzerland as a way to study and safeguard its endangered landscapes are twenty-eight sketches we have been able to identify of Neuchâtel and its region.⁷ Neuchâtel never was listed as part of the "Swiss Towns Project" that Ruskin imagined in 1854, and unlike Fribourg, for instance, whose many Ruskinian affiliations

⁵ John Hayman, *John Ruskin and Switzerland*, Waterloo/Ontario, Wilfred Laurier University Press, 1990, p. 8.

⁶ For his project on Swiss history, see John Ruskin, *Præterita*, *op. cit.*, p. 449 *passim*. John Hayman cites an 1856 letter to Pauline Trevelyan (Virginia Surtees (ed.), *Reflections of a Friendship: John Ruskin's Letters to Pauline Trevelyan 1848-1866*, London, G. Allen and Unwin, 1979, n° 114) in which Ruskin outlines "a plan for etching views of seven Swiss towns, and bequeathing them to foolish posterity, that it may mourn and gnash its teeth in its Hotels." He includes Basel, Schaffhausen, Lucerne, Thun, Fribourg, Sion, and Bellinzona, noting that Geneva and Berne are "too much spoilt to be worth much notice." Four years later, he would add several towns on the Rhine to his list, then became primarily interested in the Catholic cantons of Central Switzerland. John Hayman, *John Ruskin and Switzerland*, *op. cit.*, p. 4-5. See, also, Paul H. Walton, *The Drawings of John Ruskin*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 85-87.

⁷ The catalogue was based on the following sources: John Ruskin, "'Neuchâtel'. Catalogue of Drawings", in John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, eds Edward T. Cook and Alexander Wedderburn, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 [1903-1912], vol. 38, p. 270; Stephen Wildman (ed.), *Ruskin, Switzerland, and the Alps: A Loan Exhibition of Watercolours and Drawings from the Ruskin Foundation*, exhibition catalogue, Lancaster, Ruskin Library, 2002; Paul H. Walton, *Master Drawings by John Ruskin: Selections from the David Thomson Collection*, London, Pilkington Press, 2000; Lot 530: "A SKETCHBOOK Drawings from the 1866 Swiss Tour", Eighteenth and Nineteenth Century British Drawings and Watercolours, New York, Sotheby's, 14 April 1994. See, also, John Hayman, *John Ruskin and Switzerland*, *op. cit.*, p. 10, and Ken and Jenny Jacobson, *Carrying Off the Palaces: John Ruskin's Lost Daguerreotypes*, London, Bernard Quaritch, 2012.

Pascal Griener has discussed in a fine essay,⁸ it is unclear what the artist saw in this town on the geographical and historical periphery of Switzerland. Turner did not sketch Neuchâtel, its countryside was not distinctly alpine, and its view of the Alps fifty kilometers to the south, although frequently mentioned in guidebooks and travelogues, was more picturesque than sublime. Furthermore, while Neuchâtel's castle and cathedral, known as the Collégiale, date back like those in Bellinzona or Fribourg to the twelfth century, they were significantly modified in the late Renaissance, and its architectural ensemble is clearly not gothic. Finally, Neuchâtel's Reformed Church, patrician heritage, and shared allegiance until 1848 both to the Swiss Confederation and to Prussia made it very different from the peasant culture of alpine Switzerland that Ruskin idealized via the novels of Jeremias Gotthelf. Nevertheless, the drawings, diary entries, and letters addressing Neuchâtel all suggest that the town held a special significance for the critic, who particularly liked to return to places he had already visited and who may also have seen a resemblance between the fells of Cumberland and the modest mountains of this Swiss Lake District. First drawn to its panorama of the Alps then to its architecture, Ruskin associated Neuchâtel after 1866 with a deeply personal feeling of loss following the death of his friend Pauline Trevelyan. This feeling was generalized and projected onto the town, whose transformations, as elsewhere, came to symbolize modernity's environmental and moral corruption.

Ruskin and his parents first passed through Neuchâtel at the end of their 1833 tour, then again in 1835 and 1841. Two sketches dating from 1835 are listed in the Ruskin Library edition but are today lost (Appendix n° 1 and 2).⁹ They presumably represent the Maison des Halles, one of the town's most recognizable sites built around 1570 in a distinctly late Renaissance style, with polygonal towers and an ornamented frieze. During the same tour, the sixteen-year-old Ruskin also wrote a short satirical verse entitled "A Letter from Abroad", in which he briefly mentions Neuchâtel, as well as a longer Byronic poem, "A Tour Through France to Chamonix", which describes the Jura range from Dôle.¹⁰ Because of his interest in geology but also their position as a belvedere on the Alps, Neuchâtel and the Jura immediately became important to Ruskin. In a diary that he started keeping during this

⁸ Pascal Griener, «1835-1860: Ruskin, de l'anecdote à l'invisible», dans *L'image de Fribourg*, eds Hermann Schöpfer *et al.*, Fribourg, Société d'histoire du canton de Fribourg, 2007, p. 79-92.

⁹ John Ruskin, *Works*, *op. cit.*, vol. 38, p. 270.

¹⁰ *Ibid.*, vol. 2, p. 405-412, 433.

second tour, for example, he praises the view of the Alps from Neuchâtel and “more especially the hills above it”, then on his third tour in June 1841, notes that the Jura “is so purely and grandly pastoral [...] so abounding in all associations peculiarly Swiss, and yet keeping itself so modestly subordinate, so entirely free from all affectation of high mountain form, that you always feel yourself only in the vestibule of a greater scene, plunged into an overture to the Alps, but only an overture.”¹¹ Despite the cold and rain and the fact that he had only visited the town twice beforehand, he writes on 11 June 1841 with affectionate familiarity that he “Ran out in the morning to look at my old Neuchâtel subject: very good” then gives a fine verbal sketch of the stormy Lake that anticipates later drawings: “The Lake was coming in like a sea – green, foamy and grand, with sharp, cutting, oceanic horizon, low, purple, storm-coloured hills on opposite side, and fragments of lurid snow through rain cloud. Sweepy masses of grey Jura under shower on the right. Very fine, but too cold to stand.”¹²

Thanks to his diaries, we know that in his middle years between 1854 and 1866, the critic came six more times to Neuchâtel and brought back at least twenty-one sketches, thirteen of these composed during his longest and most significant visit in 1866. According to John Hayman, “The drawings made between roughly 1854 and 1866 form Ruskin’s most persistent attempt to account for Swiss civilization.”¹³ The critic’s nine topographical drawings of Neuchâtel’s castle and Collégiale in this period resemble his obsessive representations of other Swiss buildings, suggesting that they also belonged to his “Swiss Towns Project” even if he did not include Neuchâtel in his list of historical towns.

The first of these is a watercolour misleadingly titled *Mountain Village, Switzerland* (Appendix n° 3, Pl. II), dated 1854, which clearly shows the castle’s distinctive towers, modified between 1867 and 1875; it looks very similar to *Chateau of Neuchâtel* (Appendix n° 6) drawn in 1859 or 1863 and today at the Museum of Fine Arts in Boston.

Another favorite Neuchâtel site for Ruskin was an erratic rock located a kilometer above the town on the hillside of Chaumont called the Pierre-à-Bot, made famous by the Swiss geologist Louis Agassiz. On 13 September 1859,

¹¹ John Ruskin, *The Diaries of John Ruskin*, eds Joan Evans and John Howard Whitehouse, Oxford, Clarendon Press, 1956, vol. 1, p. 34, 202-203. On Ruskin and the Jura, see also his lecture “The Alps and the Jura”, in John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, eds Edward T. Cook and Alexander Wedderburn, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 [1903-1912], vol. 26, p. 104.

¹² John Ruskin, *Diaries*, op. cit., vol. 1, p. 202.

¹³ John Hayman, *John Ruskin and Switzerland*, op. cit., p. 8.

Ruskin picnicked with the American writer Harriet Beecher Stowe by Valangin castle, just north of Neuchâtel, where they discussed the “immoveable articles of faith.” Then, on their way back, they stopped by the rock: “rested under the, as immoveable, Pierre à Bot, with the great ramparts of Swiss liberty glittering to their outmost bastions beyond the blue Lake at our feet.”¹⁴ It may be from the same spot that he drew a panorama on two notebook sheets of the Lake of Neuchâtel (Appendix n° 4). He also produced a sketch in pencil and wash of the Tour de Chavannes (Appendix n° 5, Pl. III), a building destroyed in 1867, and perhaps also the previously cited inked drawing of Neuchâtel castle surrounded by an atmospheric wash that leaves out the surrounding old town (Appendix n° 6).

Ruskin passed through Neuchâtel again in 1860, where he wrote a letter to his friend the American scholar Charles Eliot Norton on 12 July,¹⁵ then twice in 1863. That year he sketched three connected drawings of Neuchâtel castle that he lettered A, B, and C, a common practice for Ruskin, according to Stephen Wildman. The first of these, entitled *Old Neuchâtel, seen from the North* (Appendix n° 7, Fig. 5) and misattributed by the Chicago Art Institute to the American painter Emil Armin, is in fact a view of the castle and the old town taken from the hill of the Mail to the northeast.¹⁶

The second, representing the same scene from the east and closer up (Appendix n° 8, Fig. 6), is inscribed: “Neuchâtel B sketched 1863. I think invaluable now for the lines of roof of old town (call this Neuchâtel B. and see C.” As John Hayman has noted, the commentary “illustrates the documentary and historical value that he attached to his drawings.”¹⁷

According to historian Jacques Bujard, however, it was not the line of the old town that was significantly modified in this decade, but rather the Collégiale, where the southern tower was rebuilt and a northern tower added in 1869.¹⁸ It is very likely that Ruskin associated these changes with the loss of his friend in 1866, hence the “invaluable” quality of these images that served the critic as a memento. It is unclear which drawing corresponds to “Neuchâtel C”: it might be the Boston Museum of Fine Arts’ *Chateau of*

¹⁴ John Ruskin, *Works*, op. cit., vol. 17, p. 476 and John Ruskin, *Diaries*, op. cit., vol. 2, p. 549. See, also, the footnote in John Ruskin, *Praeterita*, op. cit., p. 487. Although he states in the letter that the picnic took place in 1856, there is no indication of this in his diary.

¹⁵ John Ruskin, *Works*, op. cit., vol. 36, p. 338-339.

¹⁶ Email correspondence with Stephen Wildman of 15 December 2015. I am grateful to Stephen Wildman for drawing my attention to this work.

¹⁷ See John Hayman, *John Ruskin and Switzerland*, op. cit., p. 111.

¹⁸ Email correspondence with Jacques Bujard of 19 December 2015.

Neuchâtel, or else a sketch that went missing in 1996 entitled *Neuchâtel. To Lake from Castle* (Appendix n° 9), which shows the southern tower and some of the old town, or possibly even a third, unknown drawing.

The critic's 1866 holiday with his twenty-year-old cousin Joan Agnew, his dear friends Sir Walter and Pauline Trevelyan, their thirteen-year old niece Constance ("Connie") Hilliard, and two servants was meant to be a happy one despite Lady Trevelyan's poor health. It was Ruskin's first continental trip in three years, he was escaping from his engagement with Rose La Touche, and he had two charges that he could enjoy treating as young girls. Because of Pauline Trevelyan's death in Neuchâtel on 13 May, but also because of the critic's Carlylean sense of historical crisis that emerged around this period, which may have been an epiphenomenon of his own declining mental health, it "turned out to be the most unhappy of all Ruskin's continental tours", according to biographer Tim Hilton.¹⁹ This death seared Neuchâtel in Ruskin's memory as a place of bitter loss, helping explain why he never completed the chapter of his autobiographical *Praeterita* titled "The Rainbows of Giessbach", meant to recount the 1866 trip.²⁰

After meeting up with the Trevelyans in Dijon on 6 May,²¹ Ruskin and his party took the next day's 6 a.m. train to Neuchâtel, allowing him enough time to row on the Lake "by rocks and caves" and to "Sketch town from north."²² Although the diary editors identify this drawing with the missing Cat. 1201 (Appendix n° 10), it may very well correspond to one his most striking watercolours of the region, *The Château of Neuchâtel at Dusk with Jura Mountains Beyond* (Appendix n° 11). Indeed, the location and time when this was painted correspond to the above diary entry. Ruskin possibly drafted up to six other views of the town toward the beginning of his stay in 1866, indicating his continued interest in the town's topography. These include another watercolour, *Houses at Neuchâtel* (Appendix n° 12), that appears to

¹⁹ Tim Hilton, *John Ruskin*, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 388.

²⁰ *Ibid.*, p. 463. For an imaginary reconstitution of this chapter, see Bernard Richards, *The Rainbows of Giessbach*, Oxford, [B.A. Richards], 2010.

²¹ In addition to his diary and letters, I have based myself on the weather reports in the *Feuille d'Avis de Neuchâtel et du Vignoble Neuchâtelois*, available at: <http://www.arcinfo.ch/pages/archives-de-l-express-et-l-impartial-437575>, accessed 21 April 2017. I unfortunately did not have time to consult the diaries of Pauline Trevelyan and Constance Hilliard, both in private collections.

²² John Ruskin, *Diaries*, *op. cit.*, vol. 2, p. 587. The most likely site of this rowing expedition, according to Jacques Bujard, are the Pierre-à-Mazel and Saars sections of Neuchâtel (close to the actual Maladière stadium), where large blocks and cliffs lined the Lake before its level was corrected.

represent houses on the western side of the castle; *Neuchâtel, Tower of the Old Church* (Appendix n° 13), lettered F in possible continuation of the 1863 drawings, and with an inscription suggesting the existence of two other lettered pictures, E and G, now missing; *Panorama of Neuchâtel Lake* (Appendix n° 14), which has the unfinished *Panorama of the Jura, near Neuchâtel* on the verso (Appendix n° 15, Fig. 7)²³; *Sketch of the Shore of the Lake, with Trees* (Appendix n° 16), used as part of his "Rudimentary Series" in Teaching Collection at Oxford and now lost; and perhaps also the undated *Chimney at Neuchâtel* (Appendix n° 27), which shows the tower at the southeastern end of the castle.

On the morning of 8 May 1866, Ruskin wrote to his mother, describing their train trip in an exalted mood, but also expressing his regret "to be at places my father delighted in so much" and prophetically comparing himself to Jean-Jacques Rousseau: "the intense resemblance between me and Rousseau, in mind, and even in many of the chances of life, increases upon my mind more and more; and as I look this morning through the bright sunshine to the Lake of Bièvre, or rather to the woods above it, I cannot help wondering if the end of my life is to be in seclusion or in ill temper like his."²⁴ With Rousseau undoubtedly a topic of conversation, the party drove on a botanizing and sketching expedition to the Val-de-Travers, taking the wrong road to Colombier, a village seven kilometers to the west of Neuchâtel, and picnicking by the Lake before returning to town in time for an evening sail.²⁵ Ruskin began a sketchbook on that day in which he composed three pen and ink drawings in the vicinity of Colombier.²⁶ These include a very precise

²³ Bujard has identified the view as that looking onto the Vallon of the Ecluse and the Vauseyon from the hill of the Boine, close to the Collégiale. The big house in the centre could be the present one at Petit-Pontarlier 5, to the southwest of the castle.

²⁴ John Ruskin, *Works*, *op. cit.*, vol. 18, p. xxxvii-xxxviii.

²⁵ John Ruskin, *Diaries*, *op. cit.*, vol. 2, p. 587.

²⁶ The Swiss Sketchbook of 1866, measuring 13.5 by 21 cm, was given as a gift to Constance Hilliard. After being purchased by Spink and Son as lot 530 at a Sotheby's auction on 14 April 1994, it was broken up. Part of it was purchased by the David Thomson Collection in 1995. I have unfortunately not been able to obtain information from the curators regarding its present state. According to the auction catalogue, it contained the following: 1. *A Bridge across a River*, pencil; 2. *Dawn, Neuchâtel 9th May 1866*, inscribed with the title on verso, watercolour; 3. *Dijon, Sunday. 6th May 1866*, inscribed with the title, coloured inks over pencil; 4. *A sketch of Mountain tops*, pencil; 5. *A view of a town, possibly Colombiers from the lac de Neuchâtel*, watercolour over pencil heightened with white; 6. *The chateau of Colombier*, inscribed l.r.: "Colombier/8th May/J.R.", black and blue ink over pencil; 7. *A view of a town, possibly Colombier*, pencil; 8. *Part of an Alpine valley*, pencil; 9. *View across a Lake, possibly the lac de Neuchâtel*, pencil; 10. *Portrait studies of a young girl*,

outline sketch taken from the Avenue de Longueville of that village's castle, rebuilt in the early sixteenth century, with its crenellated town gate that stands unchanged today (Appendix n° 17).

After an evening sail on the 8th, Ruskin woke early the next day to take advantage of the clear sky and to draw a fine watercolour titled *Dawn. Neuchâtel 9th May. 1866* (Appendix n° 19) on the second page of his sketchbook.²⁷ It represents the northeastern end of the Lake of Neuchâtel, with the Chasseral to the left, the low-lying hill of the Jolimont at the center, and the Vully to the right of the picture.²⁸ Walton suggests that this was painted from the quay in front of his hotel, most likely the Grand Hôtel Bellevue,²⁹ and compares the sketch to Caspar David Friedrich's own airy renditions even though the German artist was unknown to him.³⁰ That afternoon his party set off up the "ravine" of the Seyon, where a road was built in 1854, and from Valangin back to the Pierre-à-Bot, where they picnicked "at the edge of wood – superb." He then, went to "find my little valley" closer to the level of the railroad, most likely the Vallon de l'Hermitage, where he "drew tree sketch." The next afternoon, on 10 May, despite a change in the weather,³¹ Connie who fell ill, and his servant Crawley who came back from Pontarlier with news of Pauline Trevelyan's health, Ruskin returned with Joan "to see valley, climbed rock, and finished Lake background of sketch."³² The diary editors attribute this to the aforementioned *Sketch of the Shore of the Lake,*

pencil; 11. *Portrait studies of a young lady*, pencil; 12. *Portrait studies of two girls*, pencil; 13. *A study of a young girl, asleep*, pen and black ink with pencil; 14. *A portrait study of a girl*, inscribed l.l.: "Shaky rail, and a breeze in hair", pencil; 15. *A portrait study of a young girl*, inscribed l.l.: "On good behaviour. Between Creil and Amiens, pencil Fifteen, with, elsewhere in the book, three outline sketches of a girl and a dog, possibly by a later hand". The most complete discussion of the Sketchbook can be found in Paul H. Walton, *Master Drawings*, op. cit., p. 134-141.

²⁷ John Ruskin, *Diaries*, op. cit., vol. 2, p. 587.

²⁸ Both Walton and Newall identify the view correctly. See Paul H. Walton, *Master Drawings*, op. cit., p. 134, and Christopher Newall, *John Ruskin: Artist and Observer*, London, Paul Holberton, 2014, p. 305.

²⁹ The Grand Hôtel Bellevue, located in the same place as the actual Hôtel Touring, was built in 1861 to accommodate the increasing number of tourists. Other hotels included the Hôtel du Soleil on the Rue du Seyon and the Faucon on the Rue de l'Hôpital. The Jardin Anglais, built in 1865 with a zoo, was a likely spot for Ruskin's walks with his young wards.

³⁰ Paul H. Walton, *Master Drawings*, op. cit., p. 134-135.

³¹ The weather became overcast, windy and cold during the next six days.

³² John Ruskin, *Diaries*, op. cit., vol. 2, p. 587-588. The rock is probably not the Pierre-à-Bot, but a large rock outcrop close to the actual Chemin du Pertuis-du-Sault and behind the Dürrenmatt Center that overlooks the Lake.

with Trees. The only available evidence we have is the catalogue description that indicates a detailed rendering of rocks and natural vegetation, the sort of painstakingly controlled study that Christopher Newall has identified with the critic's "moods of manic despair."³³ But it is also possible that the picture he drew that afternoon may have been *View across a Lake, possibly the Lac de Neuchâtel* (Appendix n° 20), currently in the Thomson Collection.

On 11 May, Ruskin wrote a letter to his mother describing the previous day's expedition in a manner revelatory of his bipolar extremes:

We had (the children and I) a delightful day yesterday at the Pierre à Bot, gathering vetches and lilies of the valley in the woods, and picnic afterwards on the lovely mossy grass, in view of all the Alps, Jungfrau, Eigers, Blumlis Alp, Altels, and the rest with intermediate Lake and farms-teads and apple-blossom. Very heavenly, the people only showing, every year, steadier march to decline, and the youth of the towns, cigar in mouth and haggard-faced, and sullen-mouthed and evil-eyed, frightful to think of and anticipate the future of.³⁴

In a sort of urban analogue of the *Modern Painters* chapters tellingly titled "Mountain Gloom" and "Mountain Glory", Ruskin projects on Neuchâtel a mixture of heavenly hope, identified with the panorama of the Bernese Alps, and satanic despair, associated with the town's corrupt youth.

This duality can be seen in the artist's best known work composed during this stay, *Dawn at Neuchâtel* (Appendix n° 21, Pl. IV), bequeathed to Harvard's Fogg Museum in 1919. Ruskin writes in his diary that he woke up at 4.30 a.m. on 11 May to sketch the summits he had admired the day before. Anticipating the arrival that same morning of a special train conveying the Trevelyan's to Neuchâtel, however, death was obviously on his mind.³⁵ Walton writes that the critic associated sunsets in a commonplace way with death but also with God's love, while sunrises signified the renewal of life: he needed "consoling influence of the dawn" because of the approaching death of Lady Trevelyan.³⁶ Indeed, the supernal whiteness of the mountains expresses hope. On the other hand, it is hard not to see in the intense orange of the sky, a color highly unusual in his work, or in the purple cloud spread ominously over the mountain range, a reference to those evil, haggard-faced youth and the apocalyptic future they presaged. According to the Library edition catalogue,

³³ Christopher Newall, *John Ruskin: Artist and Observer*, op. cit., p. 24.

³⁴ John Ruskin, *Works*, op. cit., vol. 18, p. xxxviii.

³⁵ John Ruskin, *Diaries*, op. cit., vol. 2, p. 588.

³⁶ Paul H. Walton, *Master Drawings*, op. cit., p. 140.

Ruskin is meant to have painted another sunrise drawing (Cat. 1193) on the morning of Pauline Trevelyan's death on 13 May that has never been located, although this seems unlikely for several reasons.³⁷

On 16 May 1866, Ruskin's friend was buried with an English service at the Mail cemetery;³⁸ her death was announced in the local newspaper on the 19th. The critic briefly mentions in his diary on 15 May that he went for a walk in the Seyon, on the 17th that he "stayed in nearly all day, but went for a row on the Lake", and the next day that he went with Constance's father, who had arrived in town, up to the "little quiet valley" of the Hermitage then caught a cold rowing on the Lake.³⁹ He also found time on either the 17th or the 18th to draw the precisely rendered *Lady Trevelyan's Grave and Cemetery* (Appendix n° 23), a picture that exists in two copies, including one made for Sir Walter (Appendix n° 25). In the foreground is the gravestone inscribed with a quote from Sir Thomas More's *Supplication of the Souls* (1529), "Time tryeth Troth", while in the background is the familiar mass of Neuchâtel castle, Ruskin's Lakeside hotel, and the mountain of Boudry in the distance. Hayman notes that Ruskin did not usually finish his drawings as completely, so that it should be seen as "tribute to this friend."⁴⁰

From Thun, where he escaped with his two wards on 19 May, Ruskin wrote to his friend Charles Howell:

I've had a rather bad time of it at Neuchatel; what with Death and the North Wind; both devil's inventions as far as I can make out. But things are looking a little better now, and I had a lovely three hours' walk by the Lake shore, in cloudless calm, from five to eight this morning, under hawthorn and chestnut here just in full blossom and among other pleasantnesses too good for mortals, as the North Wind and the rest of it are too bad. We don't deserve either such blessing or cursing, it seems to poor moth me.⁴¹

³⁷ This is unlikely given that the weather was rainy and overcast on the 13th, and that Ruskin wrote almost nothing in his journal between the 12th and the 16th, suggesting he was probably not in the right state of mind to draw. Stephen Wildman, in an email of 17 December 2015, has also challenged the likelihood of the third sunset's existence, pointing to the fact that it is unlikely that Connie owned two Neuchâtel sunrises and that Ruskin did not draw on Sundays. He argues that Cat. 1193 is probably that in David Thomson's Collection.

³⁸ The Mail cemetery was closed in 2008, and Lady Trevelyan's gravestone was unfortunately not preserved, unlike several others.

³⁹ John Ruskin, *Diaries*, *op. cit.*, vol. 2, p. 588.

⁴⁰ John Hayman, *John Ruskin and Switzerland*, *op. cit.*, p. 112.

⁴¹ John Ruskin, *Works*, *op. cit.*, vol. 18, p. xxxix.

The critic draws on similar imagery as in his letter of 10 May to his mother, oscillating between the two extremes of heavenly bliss, rediscovered in the "cloudless calm" of the Thunersee, and the satanic curse of Neuchâtel, with its cold northern *bise* and Lady Trevelyan's death. Unlike that town, the Bernese Alps he had painted pristine white and where he would soon meet and idealize Marie of the Giessbach, daughter of a hotel owner in Brienz, continued to feed his Romantic idealism.

Ruskin nevertheless stopped in Neuchâtel one last time in late April 1869. On the 29th, he writes in his diary that he visited the square tower of Rochefort castle above Colombier, where archeological research had begun in 1862. The day after, he visited Lady Trevelyan's grave, where he collected a leaf and sent it in a letter to Joan Agnew before leaving for Vevey.⁴² On one or the other of these two days he painted a bracing view of the wind-tossed Lake and Fribourgeois Alps behind, *Afternoon in Spring, with south Wind, at Neuchâtel* (Appendix n° 26, Pl. V), today at the Ashmolean.

While it was the south wind, and not the *bise* that was blowing that day, Ruskin still seems to have regretted his time in town. On 13 June, he wrote to Norton who was in Vevey: "I did not forget you at Neuchâtel. But they had built a modern church at the castle – and made me sick – and I wouldn't have you go there."⁴³ Referring to the restoration work undertaken at the Collégiale between 1867 and 1870, Ruskin very likely objected to the addition of a second tower and to the replacement of the original roof and gargoyles. But he may also have been disturbed by the addition of neo-gothic elements, inspired by the work of Viollet-le-Duc, and, indirectly, by his own writings!

It was with these changes in mind that the critic wrote his Preface to *The Queen of the Air* on 1 May in Vevey, one of his most celebrated philippics against modern progress:

The light, the air, the waters, all defiled! How of the earth itself? Take this one fact for a type of honour done by the modern Swiss to the earth of his native land. There used to be a little rock at the end of the avenue by the port of Neuchâtel; there, the last marble of the foot of the Jura, sloping to the blue water, and (at this time of year) covered with bright pink tufts of Saponaria. I went, three days since, to gather a blossom of the place. The goodly native rock and its flowers were covered with dust and refuse of the town; but, in the middle of the avenue, was a newly-constructed artificial rockery, with a fountain twisted through a spinning spout, and an inscription on one of its loose-tumbled stones. –

"Aux botanistes
Le club Jurassique."

⁴² John Ruskin, *Diaries*, *op. cit.*, vol. 2, p. 667.

⁴³ John Ruskin, *Works*, *op. cit.*, vol. 36, p. 569.

Ah, masters of modern science, give me back my Athena out of your vials, and seal, if it may be, once more, Asmodeus therein. You have divided the elements, and united them; enslaved them upon the earth, and discerned them in the stars.⁴⁴

Like the rock at the end of the avenue, John Ruskin's romance with Neuchâtel reached its end point in 1869. The town he had once admired as a balcony onto the Alps then as an example of Swiss historical topography came to stand for the moral and physical blight he believed was spreading to all of Switzerland. Ruskin imagined Neuchâtel as particularly vulnerable to the storm clouds of the nineteenth century not just because of Lady Trevelyan's death, but also because of the town's association with several modern geologists, including Agassiz and Edouard Desor, because of the many changes to its architecture during the 1860s, and above all because of its position on the periphery of the Alps and of Swiss history, which the critic had always idealized as a bulwark against progress. Caught between the blessing of Swiss civilization and the curse of modern life, Neuchâtel thus played a minor but not negligible role in the development of John Ruskin's remarkably prescient environmental and social critique of modernity.

Acknowledgments

I am extremely grateful to the following scholars, who generously provided me with information that was crucial to this article and to the catalogue: Stephen Wildman, Director and Curator, Ruskin Library and Research Centre, Lancaster University; David Hill, Professor of Art History, University of Leeds; Jacques Bujard, Conservateur cantonal, Chef de l'Office du patrimoine et de l'archéologie, Neuchâtel; and Victoria Slowe, Director, The Ruskin Museum, Coniston. All errors are my own.

⁴⁴ *Ibid.*, vol. 19, p. 293-294.



Fig. 5. John Ruskin, *Old Neuchâtel*, seen from the North, c. 1863, pen and brown ink, over graphite, on tan laid paper, laid down on gray wove paper, 17.5 x 25.8 cm, Chicago, The Art Institute, inv. 1942.190. © Chicago, The Art Institute/New York, Art Resource/Florence, Scala.

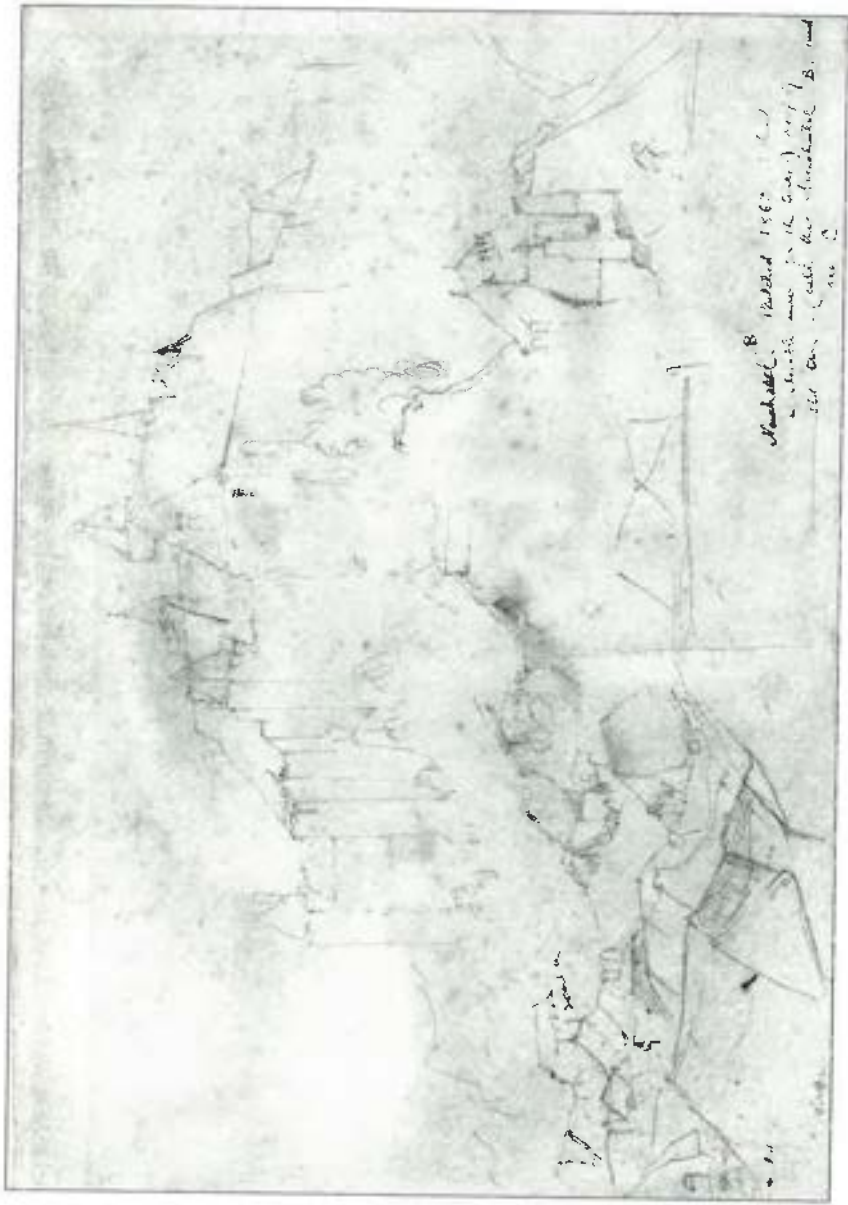


Fig. 6. John Ruskin, *Neuchâtel - View*, c. 1863, pencil, dimensions unknown, Lancaster, Ruskin Library, inv. RF 965. © Lancaster, Ruskin Library.



Fig. 7. John Ruskin, *Panorama of the Jura, near Neuchâtel*, 1866, pencil, black and brown ink, 28 x 50.8 cm, Lancaster, Ruskin Library, inv. RF 1429. © Lancaster, Ruskin Library.

APPENDIX:
CATALOGUE OF JOHN RUSKIN'S DRAWINGS OF NEUCHÂTEL

Abbreviations:

- Cat. "Catalogue of Ruskin's Drawings", in John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, eds Edward T. Cook and Alexander Wedderburn, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 [1903-1912], vol. 68, p. 215-306.
RF. Lancaster, Ruskin Library
ConRM. Coniston, Ruskin Museum

n° 1. *La Halle*

1835, pencil, 23 x 15.25 cm

Current location: No known location

Catalogue number: Cat. 1194

n° 2. *The Same Subject, Redrawn (La Halle)*

1835, pen, 23 x 15.25 cm

Inscribed: "The pen copy of the preceding, made on his return home. Of the drawings dated 1835, those in pencil are the original sketches; the pendrawings, much inferior in spirit, were done afterwards to illustrate a poetical tour-book" – *Manchester Catal.*

Current location: No known location

Catalogue number: Cat. 1195

n° 3. *Mountain Village, Switzerland*

1854, watercolour, dimensions unknown

Inscribed: "On old backboard: Watercolour Drawing by John Ruskin/Given to us by himself/I give it to my Phil, his godson/[...] 1901 Rottingdean"

Current location: Lancaster, Ruskin Library, inv. RF 0958

n° 4. *Lake of Neuchâtel*

1859, pencil and watercolour, double sheet from notebook, 51 x 7.6 cm

Current location: Lancaster, Ruskin Library, inv. RF 1427

n° 5. *Neuchâtel, Sketch of Buildings and Tower*

1859, pencil and wash, 32.4 x 24.7 cm

Inscribed: "Neuchatel J.R. 1859"

Current location: Lancaster, Ruskin Library, inv. RF 1412

n° 6. *Chateau of Neuchâtel*

1859 or 1863, pencil, pen, and wash, 37.5 x 53 cm

Inscribed: "Beginning, Neuchatel. Ink. ran too much to go on. Alps over the [...] (ill.), meant to be"

Current location: Boston, Museum of Fine Arts, inv. 35.1215 (Bequest of Mrs. Henry Lee Higginson, 1935)

Reproduced in John Hayman, *John Ruskin and Switzerland*, *op. cit.*, p. 111

n° 7. *Old Neuchâtel, seen from the North*

c. 1863, pen and brown ink, over graphite, on tan laid paper, laid down on gray wove paper, 17.5 x 25.8 cm

Inscribed: "Old Neuchatel, seen from the north (Neuchatel A). Sketched in 1866 (or earlier)/JR, Brantwood 1873"

Current location: Chicago, The Art Institute, inv. 1942.190

Misattributed to Emil Armin

Catalogue number: Possibly Cat. 1201, *View (from the North)*n° 8. *Neuchâtel – View*

c. 1863, pencil, dimensions unknown

Inscribed: "Neuchatel B sketched 1863. I think invaluable now for the lines of roof of old town (call this Neuchatel B. and see C.) Verso, in ink: "[...] ast. sky in the east. changing quickly. 8 oclock evening June 7th 1861. All fog below/[...] should be deeper in town throwing out more brightly the rosy light in the top angle"

Current location: Lancaster, Ruskin Library, inv. RF 965

n° 9. *Neuchâtel. To Lake from Castle*

1863, pencil, dimensions unknown

Inscribed: "Neuchatel. To Lake from castle." Verso: pencil drawing of a line of trees

Current location: No longer in Ruskin Library (went missing in 1996, only a small image available), inv. RF 964

n° 10. *View (from the North)*1866 (*Diary* editors link it to 6 May), technique and dimensions unknown

Current location: No known location

Catalogue number: Cat. 1201

n° 11. *The Château of Neuchâtel at Dusk with Jura Mountains Beyond*

1866 (6 May?), pencil and watercolour, 13.3 x 21 cm

Current location: Private Collection

Reproduced in Robert Hewison, Ian Warrell and Stephen Wildman, *Ruskin, Turner, and the Pre-Raphaelites*, exhibition catalogue, London, Tate Gallery, 2000, p. 163

n° 12. *Houses at Neuchâtel*

1866, watercolour over pencil heightened with touches of white on buff laid paper, 17.5 x 12.5 cm

Signed l.r.: "JR", and inscribed l.l.: "neuchatel"

Current location: Private Collection, sold by Sotheby's, London, 26 March 2004

n° 13. *Neuchâtel, Tower of the Old Church*

1866, pencil, 16.5 x 11 cm

Inscribed: "Tower of the old church in castle. Seen to the right in E but this drawn from the south, opposite side. See G."

Current location: Coniston, Ruskin Museum, inv. ConRM 1989.550

Catalogue number: Cat. 1199

n° 14. *Panorama of Neuchâtel Lake*

1866, pencil and watercolour, 28 x 50.8 cm

Current location: Lancaster, Ruskin Library, inv. RF 1428

n° 15. *Panorama of the Jura, near Neuchâtel* (verso of previous drawing, n° 14)

1866, pencil, black and brown ink, 28 x 50.8 cm

Current location: Lancaster, Ruskin Library, inv. RF 1429

n° 16. *Sketch of the Shore of the Lake, with Trees*

1866, technique and dimensions unknown

Inscribed: "The upper subject is a sketch of my own on the shore of the Lake of Neufchatel, more or less faithfully rendering the forms of trees falling into irregular groups among the clefts of Jura limestone. Now, as compared with Richard Wilson, I am a mere baby in artistic faculty, but I was taught by Turner faithfully to follow the contour of vegetation, and I believe the student will at once see the difference between fallacy and truth of Landscape-form in the sense in which these words were used throughout the First Volume of *Modern Painters*, which was occupied exclusively in the assertion of the unverity of the then existing school of Landscape, as opposed to Turner's. And I give my own work, instead of Turner's, here, because I can vouch for the actual existence of every bough that I drew, having myself no power of composition; whereas in a Turner's sketch (such as Educational Series 131.) there are always additions R. or subtractions of branches, here or there, as Turner chose, and even some vestige, in the earliest examples, of the pitch-fork botany of his Masters: while I, being taught by him only, have really in this sketch got a little closer to literal ligneous form than he did himself till later times."

Current location: No known location. Was part of "Rudimentary Series" in Teaching Collection at Oxford (inv. RUD 277.a)

Catalogue number: Cat. 1197

Description in John Ruskin, *Works, op. cit.*, vol. 21, p. 229n° 17. *Château of Colombier, Neuchâtel, Switzerland*

1866 (probably 8 May), pen and brown and blue ink over pencil, 13.5 x 21 cm

Signed with initials and inscribed twice: "Colombier/8th May"

Current location: Toronto, David Thomson Collection, 1866 Sketchbook

n° 18. *A View of a Town, possibly Colombier*

1866 (probably 8 May), pencil, 13.5 x 21 cm

Current location: Toronto, David Thomson Collection, 1866 Sketchbook

n° 19. *Dawn, Neuchâtel, 9th May, 1866*

9 May 1866, watercolour over pencil, 13.5 x 21 cm

Inscribed with the title on verso and with: "Vermilion darken/blue green stripe/shades to purple on left [deleted] right/relieving stripe/down into green"

Current location: Toronto, David Thomson Collection, 1866 Sketchbook

Reproduced in Paul H. Walton, *Master Drawings by John Ruskin, op. cit.*, p. 135 and in Christopher Newall, *John Ruskin: Artist and Observer, op. cit.*, p. 304n° 20. *View across a Lake, possibly the Lac de Neuchâtel*

1866 (probably 10 May), pencil, 13.5 x 21 cm

Current location: Toronto, David Thomson Collection, 1866 Sketchbook

n° 21. *Dawn at Neuchâtel*

11 May 1866, watercolour and white gouache on cream wove paper, darkened to brown, 17.5 x 25 cm

Current location: Cambridge, Harvard Art Museums, Fogg Museum, inv. 1919.49, Gift of Samuel Sachs

Catalogue number: Cat. 1192

Reproduced in John Ruskin, *Works, op. cit.*, vol. 18, p. xxxviii (plate 1) and in John Hayman, *John Ruskin and Switzerland, op. cit.*, p. 135n° 22. *Dawn at Neuchâtel*

Engraving, published by [George] Allen & co, from the original in the Fogg

Current location: Coniston, Ruskin Museum, inv. ConRM 1989.683

n° 23. *Lady Trevelyan's Grave and Cemetery*

1866, pen, black ink wash, and bodycolour, 20 x 28 cm

Gravestone inscribed: "Time tryeth Troth"

Current location: Lancaster, Ruskin Library, inv. RF 1413

Catalogue number: Cat. 1196

n° 24. *Unidentified* (drawn on verso of n° 23)

1866, pen, black ink, and bodycolour, 20 x 28 cm

Current location: Lancaster, Ruskin Library, inv. RF 1413

n° 25. *Sketch of Lake with Mountains, Lady Trevelyan's Grave in the foreground*

1866, pen and wash, 20 x 28 cm

Signed, dated and inscribed: "J.R. Neufchatel 30 June 1866"

Current location: Morphet/Cambo, Wallington Hall (copy given by Ruskin to Sir Walter Trevelyan)

Catalogue number: Cat. 1198

Reproduced in John Ruskin, *Works, op. cit.*, vol. 37, p. 422 (plate 11) and in John Hayman, *John Ruskin and Switzerland, op. cit.*, p. 112

n° 26. *Afternoon in Spring, with south Wind, at Neuchâtel*

30 April 1869, watercolour and bodycolour over graphite on pale grey wove paper, 17.3 x 25.2 cm

Current location: Oxford, Western Art Print Room, Ashmolean Museum, inv. WA.RS.ED.298.a

Presented by John Ruskin to the Ruskin Drawing School (University of Oxford), 1875; transferred from the Ruskin Drawing School (inv. ED 298.a) to the Ashmolean Museum, c. 1949

n° 27. *Chimney at Neuchâtel, Dent du Midi and Mont Blanc in the distance*

Undated, technique and dimensions unknown

Current location: No known location

Catalogue number: Cat. 1191

Reproduced in John Ruskin, *The Poetry of Architecture*, London, George Allen, 1893 and in John Ruskin, *Works, op. cit.*, vol. 1, p. 64 (plate 8)

n° 28. *View*

Undated, technique and dimensions unknown

Current location: No known location

Catalogue number: Cat. 1200 (listed under "Neuchâtel")

BÜCHER SIND SIRENEN. ÜBER NORMAN DOUGLAS UND CAPRI

Achatz VON MÜLLER

Eine schamrote Eule auf dem Flug nach Athen macht eine Zwischenlandung auf Capri und trifft dort Norman Douglas, obwohl sie doch hofft, Pascal Griener zu treffen. Das ist es, worüber ich berichten möchte:

Norman Douglas kam 1888 zum ersten Mal nach Capri, um die azurblauen Eidechsen der Faraglioni-Felsen zu bewundern. Er war recht genau zwanzig Jahre alt, also in der besten Verfassung zur Verklärung des Schönen und Seltenen. Und es war ihm von diesem Augenblick an klar, dass diese graziösen und bezaubernden Geschöpfe nichts anderes sein konnten als Metamorphosen der Sirenen. *Siren Land* (1911) nannte er seine meisterhafte analytisch-mythische Beschreibung der Inseln und Küstenstriche um die Stadt der Parthenope, jener Sirene, die einst Neapel gründete. Douglas stand deutlich vor Augen, dass die Sirenen von Capri und Neapel keine in Scheinschönheit gehüllten Menschenfresserinnen waren, wie es der archaische griechische Mythos wollte, sondern „hellenistisch“ zivilisierte Botinnen der Kultur:

The „chaste Parthenope“ found a resting-place and a honoured tomb on the spot where now stands Naples. For a thousand years she dominated its social and religious institutions. She dominates them still. Is Parthenope dead? Who, then, is Santa Lucia? The madonnas of Naples are all sea-queens whose crowns shine with a borrowed lustre; the Madonna della Libera, the Stella di Mare – they are all reincarnations of antique shapes, of the Sirens [...].¹

In Capri lockten sie Kaiser Augustus zu sich auf die Insel und verstanden es seinen Stiefsohn und Nachfolger Tiberius in hohem Alter so zu fesseln, dass dieser Capri nie wieder verlassen wollte. Tiberius überbaute die Insel zu einem einzigen Palast aus unzähligen weiteren Palästen, schuf ein neuartiges System aus Signalen und Boten, das es ihm ermöglichte von Capri aus die Welt zu regieren. Dabei verwandelte er sich für die Nachwelt

¹ Norman Douglas, *Siren Land*, London, M. Secker, 1929, S. 16.

in ein mythisches Monster aus Alterssex und Grausamkeit. Waren es die absichtsvolle Maske der Unangreifbarkeit des fernen Kaisers und die Unfähigkeit der späteren Historiker Tacitus und Sueton hinter dieser einen komplexen politischen Charakter zu begreifen und ihre ihnen näherliegende moralische Romkritik auf ein vermeintliches politisches Ungeheuer zu projizieren, das dem Mythos der menschenfressenden Sirenen entsprungen war? Oder handelte es sich einfach nur um das literarische Spiel mit der schieren Unmöglichkeit, ihre Nachrichten über Orgien und Exzesse auf der zeitlich und topographisch entrückten Insel zu überprüfen? Die Bereitschaft der christlichen Nachfolger der beiden Geschichtsschwadronen den monströsen politischen Caprimythos weiterzuspinnen überrascht hingegen kaum. Allzu schnell ließ er sich mit dem geschichtlichen Skandalon an sich verbinden: dem Kreuzestod Christi unter der Herrschaft des Tiberius.

Wie dem auch sei – ein wesentlicher Akzent der Capri-Studien, die Norman Douglas in beharrlicher Kontinuität zwischen 1904 und 1952 verfasste, lag auf der Befreiung des entrückten Kaisers vom Odium der vermeintlichen Ruchlosigkeit. Die erste dieser Studien entstand gewiss nicht zufällig in jenem Jahr, in dem er selbst sich auf der Insel fest niederließ. Mit Unterbrechungen lebte er dort bis 1910, dann wieder zeitweilig 1916/1917 und schließlich die letzten Jahre seines Lebens von 1946 bis 1952. Immer wieder kam er auf den verfemten Kaiser zurück, der ihm zum sirenischen Symbol der Insel geworden war. So wie die Sirene die Signatur des verkannten und verworfenen Sinnlichen trug, das auch dem Kaiser zur Abschreckung und in Unterwerfung gegenüber dem populistischen und kritischen Geschrei über seine entrückte Souveränität geschichtlich aufgesetzt worden war, hatte der europäische Mythos in den Augen von Douglas die Sirene in eine Hexe und den Kaiser in ein Monster verwandelt.

Dies war das eigentliche Geheimnis seiner Bindung an Capri. Er, der Außenseiter nach dem Modell Oscar Wildes, der scheiternde Diplomat, der tief Gelehrte, aber nicht Lehrstuhlaugliche, Vielsprachige, die südlichen Grenzen Europas ahasvergleich Erwandernde, hatte die Insel als Heimat sirenischer und verfemter Naturen begriffen und sich selbst in ihr gespiegelt.

Sie ist seine eigentliche „Heimat“ – als Seelen- und Fluchort. All die durchreisten Landschaften und Orte, immer wieder und in *Old Calabria* (1915) meisterhaft beschrieben, der ganze zu seiner Zeit noch unerschlossene Süden Italiens zwischen Kampanien und Sizilien, sodann Korfu, Patras, Athen, Konstantinopel, Smyrna, Ankara, Elba, Korsika, Tunesien, wiederholt der Süden Frankreichs, Libanon, Syrien, Ägypten, Portugal, Fluchten ins tiefere Afrika, nach Indien und Ceylon, nicht zu reden vom als hoffnungslose Steppen empfundenen Norden und Osten Europas bis

zu den Hebriden und St. Petersburg – all diese Landschaften und Orte führten ihn doch immer wieder zu dem einen zurück: nach Capri.

Die sirenische Insel und ihr imperialer Schutzgeist Tiberius kulminierten für Douglas in ihrer unangreifbaren Souveränität eines schönen *Common Sense*, den der Schriftsteller und Reisende in jener Antwort findet, die der allmächtige „göttliche“ Kaiser auf die Denunziation eines Bürgers wegen dessen öffentlich geäußerten Zweifels an seiner gottgleichen Stellung und damit „Gotteslästerung“ formuliert: „deorum iniurias deis curae“ – Die Götter sorgen selbst für sich.

So ist ihm dieser Kaiser auch ein Gegenbild zu modernen politischen Totalitätskonzepten. Die einzige Hürde gegen diese scheinen ihm nicht Verfassungsgrundsätze, sondern menschliche Selbstbegrenzung, Augenmaß und unbedingte Toleranz. Dies ist das genuine „klassische“ geschichtliche Erbe der Insel, das sie über die vermeintlich dunklen Jahrhunderte ihres Vergessenseins und eben mit ihnen und durch sie gerettet und bewahrt hat. Der romantische Blick auf Capri erst vermochte daher die Blaue Grotte zu „entdecken“. Kein Einheimischer wäre auf die Idee gekommen dieser einen unter vielen etwas anderes abzugewinnen, als dass sie allenfalls Schutz vor Wetterlaunen boten:

[S]ome snug villa remote from politics and bores; [...] a dish of fat roasted quails – all this is still legitimately *bello*: but mountains are mere hindrances to agriculture, unsightly protuberances upon the fair face of earth [...]; land-caves are useful for storing hay; sea-caves, blue or green, for sheltering boats in rain [...]. But while the native is beginning to understand, though not to share, the Northerner's passion for storms and cliffs and solitude, he still remains hopelessly at a loss to comprehend those recondite ideas of the beauty of pathological states, of suffering and disease [...]. In short, it seems to me that the South Italian's notion of beauty is never disassociated from that of actual or potential well-being.²

In seinem erfolgreichsten Buch, dem *Roman South Wind* (1917), zeigt Douglas die Heilung der nordischen pathologischen Ästhetik durch die Begegnung mit Capri. Die Insel, die hier den verheißungsvollen Namen „Nepenthe“ trägt, löse, so erklärt es einer der bereits länger Ansässigen einem Neuankömmling, die nordischen Seelen in ihre Atome auf und setze sie neu zusammen. Die in der Landschaft der Insel länger als in anderen Zonen des Südens bewahrte, der Antike entstammende Fähigkeit zu anthropomorpher Verwandlung der Natur sei die Ursache hierfür. Und es ist in dieser Schlüsselszene die Vision einer Sirenenerscheinung aus dem Meeresnebel, die

² *Ibid.*, S. 99-101.

dem Neuankömmling diese Deutung plausibel erscheinen lässt. Fast beiläufig flicht hier Douglas den ihm aus seiner Karlsruher Schulzeit geläufigen Orplid-Mythos des schwäbischen Romantikers Eduard Mörike ein, den er sinngemäß zitiert: „Du bist Orplid, mein Land! Das ferne leuchtet, Vom Meere dampfet dein besonner Strand Den Nebel, so der Götter Wange feuchtet.“³ Aber für Douglas ist es eben ein Angriff auf die romantische Nebelpoesie, die in der Sirenenerscheinung gipfelt. Diese führt nicht wie in Mörikes Roman *Maler Nolten* zu Liebeswahnsinn und Todessehnsucht, sondern zu Liebesgenuss und „Rebhuhn en casserole“.

Dabei geht es Douglas keineswegs darum, die Insel als Rückzugsidyll um jeden Preis zu feiern. So wie sie sich selbst gegen den Sentimentalismus des modernen Tourismus nicht zu wehren vermochte oder besser, aus eben sehr unsentimentalen Gründen nicht wehren wollte und den Konjunkturen des Kultes um die vermeintlichen Obszönitäten des Inselheiligen Tiberius sowie die Blaue Grotten-Romantik bereitwillig täglich feiert – „to conjure things out of the foreigner's pockets“⁴ – so hartnäckig widersetzte sie sich allen Grausamkeiten und tyrannischen Widerwärtigkeiten der Moderne:

Capri, for instance, distinguished itself in the inquisition-frays – a certain Costanzo of that town was one of the three chiefs of the *fuorasciti* who, while numbers of the Neapolitans fled into the country to escape the bloodshed, purposely came to Naples with their adherents in order to support the city against Don Pietro di Toledo and his proposed inquisition. The contest was no laughing matter. It lasted for months; the streets ran with blood [...].⁵

Das genuine Vermächtnis des *Siren Land* in und um Neapel schien ihm die Erinnerung daran, dass diese vermeintlich ein für alle Mal vom „Fortschritt“ vergessene europäische Region dem Ansturm der zerstörerischen Kräfte der Moderne aus Seinsvergessen, bigotter Moral, ökonomischem Absolutismus und politischer Tyrannei am längsten widerstanden hatte. Dass sie ein vergessenes Zentrum der Aufklärung und der Lebensfreude war, als dieses wunderbare Erbe antiker Philosophie und – wie in einen Kokon eingesponnen – sogar noch mittelalterlicher Klugheitslehren sich im übrigen Europa dem Fortschritt gebeugt und in angewandte Wissenschaften und Sentimentalität zerlegt hatte, galt ihm als ihr zu unverglimliches Verdienst.

³ Eduard Mörike, „Gesang Weylas“, in Eduard Mörike, *Gedichte*, Stuttgart, Cotta, 1838, S. 190.

⁴ Norman Douglas, *Siren Land*, *op. cit.*, S. 111.

⁵ *Ibid.*, S. 66-67.

Aber keine Frage – auch Capri musste diesem Ansturm am Ende Tribut zollen. In seiner letzten Betrachtung *Footnote on Capri* (1952) schließt Douglas mit einem melancholisch-ironischen Ausblick:

At this moment Capri is in danger of developing into a second Hollywood, and that, it seems, is precisely what it aspires to become. The island is too small to endure all these outrages without loss of dignity – the pest of so-called musicians, roads blocked up by lorries and cars, steamers and motorboats disgorging a rabble of flashy trippers at every hour of the day. [...] There is a small scope for what Goethe called „the seeing hand and the feeling eye“, in as much as the mysteries of the flesh are presented to us, so to speak, on a plate.⁶

Douglas schrieb somit, wie ein byzantinisches Sprichwort es formuliert hat, „lachend gegen den Tod“. Er setzte mit seinem Beitrag zur historischen, kulturellen und poetischen Literatur um das Land der Sirenen fort, was er selbst als kostbare Imagination dieses Landes zugleich materiell schuf: seine berühmte Büchersammlung des kulturellen Gedächtnisses Capris. Beides, Büchersammlung und Schreiben, diente der Erhaltung Capris als Gedächtnisort der sirenischen Kultur in und um Neapel, während die Insel sich zugleich unrettbar der materialistischen Eventkultur überantwortete.

Die kostbare Materialsammlung an Büchern und Schriften, die Douglas seit 1904 anzulegen begann, mündete konsequent in eigene Essays über Natur, Kunst und Geschichtsschreibung Capris, aus denen Segmente in die zusammenhängende Landesbeschreibung des *Siren Land* einging.

Die einzelnen Essays wurden jedoch noch einmal als integrale Sammlung gedruckt – in bibliophiler kostbarer Ausstattung als Giunta-Druck unter dem Titel *Capri. Materials for a Description of the Island* (1930) bei Orioli in Florenz.

Giuseppe Orioli – von Aldous Huxley als „pleasant little Italian antiquary“ charakterisiert – besaß ein kleines, aber viel besuchtes Antiquariat am Lungarno Acciaiuoli.⁷ Hier verkehrte vor allem ein Teil der schriftstellerischen Elite Großbritanniens, Italienliebhaber wie Harold Acton, D. H. Lawrence, Richard Aldington – und seit 1922 auch Norman Douglas. Gute Küche, erotische Liberalität und die Liebe zu seltenen Büchern verbanden diesen Kreis. Rasch hatten sich Orioli und Douglas miteinander angefreundet – eine Lebensfreundschaft. Orioli begann sich seit 1929 auch als Verleger zu betätigen. Es waren luxuriöse schon als Raritäten angelegte Drucke, die in

⁶ Norman Douglas, *Footnote on Capri*, London, Sidgwick & Jackson, 1952, S. 41.

⁷ Aldous Huxley an Leonhard Huxley, 26. August 1929. *Letters of Aldous Huxley*, hrsg. von Grover Smith, London, Chatto & Windus, 1969, S. 316-317, hier S. 316.

seinen *Lungarno Series* erschienen. Auslöser dafür war offenbar der Roman *Lady Chatterley's Lover*, für den D. H. Lawrence weder in Großbritannien noch in den USA einen Verleger gefunden hatte. Es war Douglas, der das „Skandalwerk“ mit Oriolis Hilfe 1928 bei Tipografia Giunta unterbrachte und einen limitierten Privatdruck lancierte. Lawrence und Douglas waren seitdem durch ihre enge Beziehung zu Orioli wie in einer Feindfreundschaft verbunden. Über alle Spannungen zwischen ihnen hinweg führte aber die gemeinsame Liebe zu Capri und das mythische Geheimnis der italienischen Landschaften, dem Lawrence im alten Etrurien nachspürte und Douglas im Sirenenland der Küste um Neapel sowie dem hellenisch-arabischen Erbe Apuliens und Kalabriens, denen er sein Meisterwerk *Old Calabria* (1915) gewidmet hatte.

Bücher waren für Douglas Lebenselixier. Mit vierzig Jahren hatte er die wirtschaftliche Basis für seine Existenz als unabhängiger Schriftsteller und Privatgelehrter verloren und seine berühmte Büchersammlung verkaufen müssen. Jedoch benötigte er die Atmosphäre seltener Bücher wie die Luft zum Atmen. Er benötigte sie, so bemerkt er in *Siren Land*, weil nur sie den noblen Zwang ausüben, sich wenigstens einmal am Tage selbst zu widersprechen, ohne den ein wirklicher Mensch unglücklich werde.

Bücher also sind die wahren Sirenen seines Sirenenlandes mit ihren tiefen Wurzeln des Wissens in der Geschichte und des lustvollen Friedens im Gemüt des Sammlers:

Around the bibliographer's table there lies a passionless calm, unruffled by politics or sex-problems; we all become tender-hearted towards the innocuous enthusiast who writes for the delectation of one odd lunatic-scholar in every hundred years [...]; the ideal catalogue of a region like this must be compiled *con amore*...⁸

⁸ Norman Douglas, *Siren Land*, *op. cit.*, S. 68-69.

DIALOGUE HONNÊTE SUR UN RECUEIL DE CONTES

Jean-Pierre VAN ELSLANDE
Université de Neuchâtel

Deux amis s'entretiennent librement au sujet d'un recueil de contes manuscrit, orné de vignettes gouachées, récemment offert à Mademoiselle et bientôt promis à l'impression chez l'éditeur Barbin. La douceur du climat et les beautés du plus magnifique parc qui soit en l'Univers les engagent à prolonger leur honnête conversation...

- L'Ancien: ... Monsieur, je crois que nous ferions mieux de ne pas nous engager dans ce labyrinthe. La verdure en est fort belle, et les devises expliquant ces groupes en rehaussent l'agrément. Ils charment, certes, mais ils font perdre l'avantage de la perspective.
- Le Moderne: Il est vrai. Demeurons de ce côté du canal, mais en nous abritant du Jour et de ses ardeurs...
- L'Ancien: Nous abriter du Jour...? Voilà une bien curieuse façon de dire, qui surprend venant de vous. N'avez-vous pas toujours admiré l'Astre qui réchauffe, et ne prétendez-vous pas reconnaître ses bienfaits?
- Le Moderne: J'en conviens, mais à présent que l'allégorie est passée de mode, les ombres qui commencent à s'allonger ont aussi leur beauté.
- L'Ancien: Vous admettez donc vous-même que le passage du Temps se fait sentir jusqu'aux plus hautes régions de la machine ronde?
- Le Moderne: Toute révolution entraîne une autre... La mécanique n'est pas seulement vraie, elle est nécessaire.
- L'Ancien: Elle a aussi des mouvements imprévus... Considérez ce présent offert il y a peu à Mademoiselle. Un volume de contes, dit-on, dont l'Auteur est fils d'Académicien... Quelle surprise qu'un tel présent fait à une grande princesse!
- Le Moderne: J'y vois la marque expresse d'un esprit puissant. Se présenter sous les traits d'un Enfant, délaissier les frontispices pompeux pour une image toute simple, l'accompagner de récits de nourrices plutôt que de légendes apprêtées, voilà qui redonne son lustre au passage du Temps.

- L'Ancien : Expliquez-vous, s'il vous plaît...
- Le Moderne : Considérez donc l'image mise en lieu de frontispice. Elle n'est pas encadrée par de puissantes colonnes et les personnes qui y figurent ne portent ni armure, ni houlette; les vertugadins en sont bannis, tout comme ces collerettes qu'on voit au cou de nos marquis les plus fringants; elle n'affiche aucun titre en son centre, ne fait mention d'aucun auteur, mais donne à voir une scène rustique aussi parlante que les plus grands moments que nous ont conservés l'Histoire et la Fable.
- L'Ancien : Vous voulez plutôt dire qu'elle est l'œuvre d'une main bien malhabile...
- Le Moderne : Du tout. Observez comment elle parle d'une vieille femme qui parle... Observez comment cette vieille femme est religieusement écoutée des enfants qui l'entourent. Un calme souverain règne sur cette image, au lieu qu'un frontispice eût, dans sa solennité, impressionné sans retenir. La scène est tout entière concentrée dans un intérieur réduit à l'essentiel.
- L'Ancien : L'essentiel y sent un peu trop la rusticité, à mon goût...
- Le Moderne : Rusticité peut-être, mais rusticité noble. La vieille qui parle a des lettres, mais des lettres qui se transmettent dans les huttes et les cabanes, non dans les cabinets qui sentent un peu trop l'huile! Dans sa simplicité, elle vaut bien certaines figures de la Fable qui ne se privent pas de raconter des contes invraisemblables, des histoires d'homme métamorphosé en âne et discutant avec la Lune au bord du rivage, avant de reprendre figure humaine... Ici, point de Fable, point d'âne, point d'homme, point de rivage et point de Lune. Tout est affaire de femme et d'enfants, de chat, de feu et de chandelle, de pauvre intérieur et de présences devinées... derrière une porte close.
- L'Ancien : C'est bien à un prétendu frontispice ou à ce qui en tient lieu d'offrir au regard une perspective ainsi contrariée...! Comment peut-on élever le regard, quand la Nuit même revêt l'aspect d'un mur et d'une méchante porte close?
- Le Moderne : Précisément... C'est que tout est ici paroles, murmures, ronronnements et crépitements. Pour y voir clair, il faut prêter l'oreille... C'est alors que l'espace s'élargit à ce que l'on ne voit pas. Entendez-vous ces rumeurs venues du dehors, ces appels répétés par une voix féminine? La réponse immuable qui lui est faite par sa sœur? Entendez-vous cette clé qui commence à jouer dans la serrure, ces pas de loup dans la forêt alentour? Tout un monde attend à la porte de cette chaumière...

- L'Ancien : Entrons donc à l'extérieur, puisque votre logique nous y invite...!
- Le Moderne : Vous dites fort bien! Les contes renversent les articles de notre logique. Les puissants s'y trouvent humiliés et les misérables récompensés. La fortune s'intéresse également à chacun d'eux. Elle défait et refait ce qui fonde la Gloire et le Mérite. Considérez qu'un Chat y fait un Roi, que le dernier fils de Malheureux qui vivent dans le fonds des bois parvient à être bien en Cour, qu'une Reine puissante mais ogresse finit dans un chaudron et qu'un sien cousin, jolintain il est vrai, perd ses bottes après avoir mangé ses filles!
- L'Ancien : Tout ceci est plaisant, et tout bonnement puéril! Je n'y vois que désordre et oubli des choses admirables. Où sont, dans ces histoires à dormir debout, les exemples sur lesquels se régler, ceux que nous a conservés la Mémoire des grands Hommes du passé?
- Le Moderne : Cette mémoire n'est plus de mise. Elle est moins civile que celle des nourrices qui savent ce qu'il faut retenir du passé, sans l'avoir d'abord lu... Dans leurs grimoires sans pages, l'expérience est vieille comme le monde. Elle ne s'embarrasse pas de leçons inutiles et vaines qui préviennent les esprits contre les beautés de leur temps. La moindre fille née dans la misère peut s'y voir élevée au rang qui aurait toujours dû être le sien. Il lui suffit d'observer les préceptes d'une marraine bienveillante. Le monde des femmes est plein de sages conseils...
- L'Ancien : Mais ces beautés, en quoi consistent-elles? Et ces conseils, sur quoi sont-ils fondés?
- Le Moderne : Sur un savoir ancestral aux leçons communes à tous. Remarquez comment le recueil offert à Mademoiselle s'ouvre sur un conte qui met à l'honneur rois et reines, princesses et princes, et comment il s'achève par un conte qui, à l'inverse, rend hommage à la persévérance et à l'ingénuité d'un pauvre hère.
- L'Ancien : En effet, il faut bien des bottes de sept lieues pour enjamber tout ce qui les sépare...
- Le Moderne : ... Précisément, ces bottes de sept lieues, vous l'aurez remarqué, réapparaissent dans le dernier conte, après avoir laissé leur empreinte dans le premier... C'est un nain qui le premier les met à ses pieds, puis finalement un Ogre auquel un enfant les dérobe pour mieux échapper à ses puissantes mâchoires. On ne saurait mieux représenter la course du Temps vaincu par le Progrès...
- L'Ancien : Cela fait beaucoup de pieds pour une méchante paire de bottes! Vous ne croyez pas que la Fable de Chronos dévorant ses enfants eût suffi?

- Le Moderne: Certes non: trop usée, cette Fable ne parle plus. On en reconnaît aussitôt la langue, sans plus prendre la peine de l'écouter. Et ne parlant plus, elle n'émeut plus, au lieu que les bottes dont nous parlons emportent ceux qui les découvrent... Le mouvement, cher ami, est l'âme de l'Histoire. Et celle-ci est inscrite dans la mémoire des nourrices, mieux que dans les ouvrages les plus savants. Convenez-en, enfin, que nous puissions considérer les autres beautés de notre recueil.
- L'Ancien: Soit, mais je vous ferai observer que votre étrange amitié pour les nourrices tient un peu de la manie. Elle a quelque chose d'aussi immuable que la Fable, son antiquité en moins...!
- Le Moderne: La Grâce, à ses différents âges, dispense des charmes différents. Les nourrices savent charmer par leur parole; les délicieuses créatures dont elles nous parlent enchantent par le naturel et la naïveté de leurs manières. Voyez cette jeune beauté qui prend congé de ses parents pour s'éveiller à un autre temps, plus jeune de beaucoup. Quelle fraîcheur dans son sommeil, et quelle fraîcheur dans son éveil! Jadis chérie par ses parents, la voici chérie par un Prince aux manières exquises... Là aussi, le passage du Temps fait des merveilles...!!
- L'Ancien: Qu'en beaux termes ces choses-là sont mises...! Et de l'autre côté de la distance couverte par les bottes de sept lieues, en va-t-il de même?
- Le Moderne: Certes, et en passant une fois encore par les bois, mais en venant cette fois d'un lieu beaucoup plus bas. Songez à ces malheureux qui cherchent à se débarrasser de leurs enfants. Ils en ont bien de la peine, mais il leur faut en passer par une telle extrémité pour survivre. Que dis-je? Ce geste ignoble aura pour conséquence que leur descendance connaîtra un destin plus favorable que le leur. Une fois encore, le Temps fait les choses au mieux, quand il s'affranchit du poids des générations passées. Quelles perspectives ne s'ouvrent pas alors à ceux auxquels cette chance est donnée? Pensez au destin funeste nécessairement promis au dernier fils de ce Meunier à qui ne reste que son chat? Et pensez au misérable repas que ce même chat eût fourni, si son maître ne s'en était pas remis à lui de sa fortune?
- L'Ancien: Ah oui, encore des bottes... aux pattes d'un chat cette fois...
- Le Moderne: Un chat qui ne se résout pas à rester chat, notez-le bien... mais qui embrasse une carrière nouvelle à laquelle il n'eût peut-être pas pensé une seconde, si l'occasion ne lui en eût fourni la possibilité.
- L'Ancien: Je vous le concède. Les départs de toutes sortes dont vous faites état connaissent une fin heureuse. Mais j'observe que vous vous

- gardez bien d'évoquer certains faits embarrassants pour ceux qui, comme vous, n'envisagent le passé que comme un chemin tracé pour conduire au présent. La Princesse endormie a le privilège de traverser les âges sans voir sa beauté s'altérer. Son temps l'accompagne jusque dans ses rêves les plus secrets. Remarquez encore que son sommeil la surprend; elle n'a pas d'autre choix que de s'y laisser glisser. Il résulte de la fatalité d'un sort qui eût eu raison d'elle, s'il ne s'était trouvé une âme charitable sous la forme d'une fée bienveillante pour en adoucir les effets.
- Le Moderne: Mais que faites-vous du Prince qui l'éveille? Il n'a pas cent ans, que je sache?
 - L'Ancien: Certes non, mais en réveillant la Belle il découvre la splendeur des âges passés. Apparemment, il en ignorait tout jusque-là, et sa mémoire, tout comme son esprit demeuraient vides... Ainsi, je vous ferais remarquer qu'à son réveil, la Princesse porte encore les vêtements dans lesquels le sommeil l'a autrefois saisie. Je vous prie également de bien vouloir observer que la musique que jouent pour elle à cet instant ceux de ses serviteurs qui l'ont accompagnée dans la nuit d'un siècle dans laquelle elle s'est trouvée plongée, est démodée. Or, précisément, ce sont ces vêtements et cette musique, ajoutés à sa beauté inchangée, qui charment le Prince... J'en conclus que cette beauté inchangée et ces charmes inaltérables portent témoignage de la puissance des choses les plus étrangères aux révolutions. Notez enfin que cette puissance doit être bien considérable, pour priver le Prince de l'usage de la parole...!
 - Le Moderne: On ne saurait reprocher à un Prince généreux de garder le silence face à tant de merveilles...
 - L'Ancien: Son silence résulte plutôt d'un manque d'esprit, que d'une générosité hors de propos. D'ailleurs, de quelle générosité pourrait-il s'agir? Les Princes de son temps sont davantage mus par l'intérêt. La Princesse qui, elle, sait s'exprimer se montre généreuse, en trouvant de l'intérêt à ce Prince au verbe court. Serait-ce qu'en glissant d'un âge à un autre, son goût subit le passage du temps et trouve du charme là où on n'en eût point trouvé jadis?
 - Le Moderne: Je vous trouve bien sévère dans vos jugements. Sans la survenue de ce Prince, votre beauté éternelle fût restée pour toujours endormie...!
 - L'Ancien: J'observe à ce propos que le Prince ne fournit guère d'effort pour se porter au chevet de la Princesse. Je veux bien que le décor soit enchanté lui aussi et qu'il s'ouvre comme par magie sur son passage, sans qu'il ait à livrer un combat aux éléments, mais ce détail dérange:

il conviendrait dans de telles circonstances que le Prince fit montre de tempérament et de vaillance... N'est-il pas de race ogresse, par sa mère? Quand on est de race ogresse et qu'on prétend de surcroît épouser une beauté venue du fond des âges, on doit impérativement se montrer à la hauteur de son rang. Il ne suffit pas de paraître, il faut encore s'imposer!

- Le Moderne : C'est ce que le Prince parvient à faire, tout de même...
- L'Ancien : Sans beaucoup de peine, apparemment. Il ne revient de campagne que pour assister à la fin de sa mère qui, elle du moins, a le cran de se jeter vivante dans un chaudron d'eau bouillante agrémenté de crapauds et d'autres vilaine bêtes... Une Lucrèce à la mode sorcière, en somme... le viol et l'avènement de la République en moins, je vous l'accorde! Mais je vous prie de remarquer aussi que la Princesse a beau s'être endormie sur le souvenir d'un âge ancien et se réveiller dans des temps nouveaux, ceux-ci comptent encore des ogresses. Le passé y règne toujours, et de la plus vilaine des façons! Elle n'est du reste pas la seule à devoir les affronter. Votre misérable enfant et tous ses frères font la rencontre d'un Ogre, là-bas, tout au fond des bois, si ma mémoire est bonne; et le chat de votre pauvre meunier en défile dans son château, lui aussi. Le Temps, comme vous le voyez, avance parfois à reculons...
- Le Moderne : Nous y voilà : vous ne niez tout de même pas que le Temps progresse... Songez à cette malheureuse qui pour avoir épousé un monstre manque de finir comme toutes celles qui l'ont précédée. Au moins dans son cas, vous ne pourrez prétendre que les heures, dans leur succession, ne travaillent à son salut...
- L'Ancien : C'est à voir... Vous oubliez qu'il lui faut patienter insupportablement, avant que ses frères ne la libèrent de l'angoisse qui l'étreint, alors qu'une hache plusieurs fois criminelle s'appête à tomber à cet instant sur ses frêles épaules pour en détacher une tête bien légère...! Le présent semble éternel quand on est au bord de l'abîme... et qu'on n'a pas voulu tenir compte de ce que l'expérience devrait enseigner à tous, et surtout aux femmes...
- Le Moderne : Je suppose que vous faites allusion à la couleur de la barbe de son bourreau et au refus assumé d'y voir quelque signification que ce soit...?
- L'Ancien : Très exactement... L'expérience laisse en nous des marques pour mieux nous aider dans la conduite de nos existences... Cette même expérience que toutes les femmes apparemment oublient, quand elles se voient offrir de belles et grandes demeures, en ville et à la campagne, ceintes de jardins et de parcs aux allées magnifiques, ornées dans leur

intérieur de grands miroirs où contempler leur magnificence et la mine déconfite de leurs amies découvrant la bonne fortune qui est devenue la leur le temps d'un mariage... Qu'est-ce qu'une couleur, au regard de toutes ces richesses...? On a vite fait de s'y habituer, fût-elle blessante au regard...! L'oubli volontaire ou involontaire des impressions premières, pourtant fondées sur une mémoire partagée au fil des siècles, expose aux plus extrêmes dangers...

- Le Moderne : La Vérité est à ce prix...! Il fallait détourner le regard de cette barbe pourtant si étonnante, pour découvrir quel terrible secret ces richesses dissimulaient. La curiosité fait parfois des merveilles, quoi qu'il en coûte à celles qui l'éprouvent et qui lui cèdent sans plus balancer. Sans cette curiosité, et cette indifférence à l'égard de la couleur des barbes, on eût jamais mis un terme aux effroyables tueries répétées depuis si longtemps par une brute précisément installée dans sa sinistre manie... Croyez-moi : il faut parfois rompre le train des habitudes, pour que s'instaure enfin un ordre nouveau et plus juste.
- L'Ancien : J'admire comment vous réhabilitez une femme dont le principal défaut, partagé par ses semblables, demeure néanmoins la curiosité... La voici devenue par vos soins une figure libératrice du genre humain... Mais je songe, en vous parlant, que son destin en fait un personnage singulier : ne se distingue-t-elle pas, par la fin heureuse qu'elle connaît, de toutes celles qui avant elle ont aussi refusé de considérer comme il se doit la couleur des barbes? Combien de malheureuses faut-il donc sacrifier pour qu'une époque nouvelle survienne, et que les hommes se décident enfin à se raser comme ils le font de nos jours...?
- Le Moderne : En effet. Il eût été préférable que notre époque puisse étendre ses raffinements aux siècles qui l'ont précédée, mais on ne peut toucher à l'ordre des temps, ni aux progrès qu'il accomplit nécessairement. Les barbiers n'ont jamais été aussi bien considérés que de nos jours...
- L'Ancien : Dommage que les malheureuses qui ont payé de leur vie leur curiosité et le passage des âges n'aient pas leur mot à dire à ce propos... Vous faites parler une seule au nom de toutes...
- Le Moderne : Il est vrai que le Progrès distingue celles et ceux par qui il advient et plonge les autres dans l'oubli...
- L'Ancien : Dites plutôt qu'il les redécouvre hélas trop tard...
- Le Moderne : Seul le Temps saura nous mettre un jour d'accord. Voici cependant qu'il se rappelle à nous : les ombres se sont étendues, et l'obscurité gagne ces frondaisons.

— L'Ancien : Quittons donc ces lieux et regagnons la Grande Galerie du Château... Je vous sais gré de m'avoir éclairé au sujet d'un pauvre intérieur de nourrice et des perspectives qu'il recèle... Mais à tous vos contes, j'aime encore mieux la vieille chanson que voici : *Si le roi m'avait donné Paris, sa grand'ville, Et qu'il me fallût quitter L'amour de ma mie, Je dirais au roi Henri : Reprenez votre Paris ; J'aime mieux ma mie,...* Vous avez vos nourrices, j'ai les miennes... !

Le jour tombé, ils se retirent, en se promettant de s'engager une prochaine fois dans les allées du labyrinthe, au bord duquel ils ont goûté de doux instants.

UN PARCOURS SEMÉ D'OBJETS

LE CRU ET LE BOUILLI.
NOTES SUR LES OBJETS EN CUIR DE LA RENAISSANCE
ITALIENNE ET LEUR RÉCEPTION

Philippe SÉNÉCHAL
Université de Picardie Jules Verne
Laboratoire TrAMe (EA 4284)

Entre 1890 et 1892 fut publié à Paris, en six volumes in-folio, le catalogue de la collection Frédéric Spitzer. Il s'agissait de l'une des plus célèbres et des plus larges collections d'objets du Moyen Age et de la Renaissance qui ait jamais été constituée¹. Au nombre des pièces exceptionnelles possédées par le marchand d'art et collectionneur d'origine viennoise figurait une ample et spectaculaire section d'objets en cuir, comprenant soixante-dix-neuf étuis ou fourreaux en cuir et un bouclier de parade. L'ouvrage comprenait un chapitre historique sur le cuir, écrit par Alfred Darcel, conservateur du Musée de Cluny, suivi d'excellentes notices d'Emile Molinier, conservateur au Musée du Louvre – cette collaboration entre des fonctionnaires patrimoniaux et le marché de l'art suscita du reste quelque perplexité au moment de la vente². Ce rassemblement impressionnant était sans doute le plus important du genre, mais il n'était pas unique. A la fin du XIX^e siècle, posséder des objets en cuir était alors un *must-have* pour l'élite des collectionneurs d'objets médiévaux ou de la Renaissance et pour les conservateurs de musées en charge de départements d'arts décoratifs. La collection Spitzer fut dispersée aux enchères à Paris, dans l'hôtel du collectionneur, au 33 rue de Villejust – l'actuelle rue

¹ Paola Cordera, *La fabbrica del Rinascimento. Frédéric Spitzer mercante d'arte e collezionista nell'Europa delle nuove nazioni*, Bologne, Bononia University Press, 2015.

² Alfred Darcel, «Les cuirs», dans *La Collection Spitzer. Antiquité, Moyen-Age, Renaissance*, Paris, Maison Quantin/Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1891, t. 2, p. 191-199. Sur Molinier, voir la notice de Michele Tomasi, dans *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, dir. Philippe Sénéchal et Claire Barbillion, notice publiée le 9 février 2010, <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/molinier-emile.html>, consultée le 15 août 2017; sur les polémiques liées à la vente, voir Paola Cordera, *La fabbrica del Rinascimento, op. cit.*, p. 113-121.

Paul-Valéry –, entre le 17 avril et le 16 juin 1893. Conscients d'un engouement pour ce type d'objets, mus par l'appât du gain, et suivant la répartition par matériau et type d'objet qui avait déjà régi l'ouvrage décrivant la collection, les organisateurs de la vente n'hésitèrent pas à proposer dans des lots séparés la crosse Aldobrandini, insigne ivoire du dernier tiers du XIV^e siècle, et son étui miraculeusement préservé³. Fort heureusement, George Salting se porta acquéreur des deux lots ; contenant et contenu finirent par être réunis au South Kensington Museum⁴.

Comme pour de nombreux arts appliqués, tels que l'émail ou le vitrail, l'intérêt pour des beaux spécimens anciens s'accompagna simultanément d'un *revival* de la technique au sein de cercles raffinés, particulièrement en Grande-Bretagne, en France, en Allemagne et en Italie. Plusieurs livres ou chapitres d'ouvrages furent publiés sur le travail du cuir, recommandant l'usage de peaux estampées et gravées pour l'embellissement de la vie quotidienne. Citons par exemple *The Minor Arts* de Charles Godfrey Leland, publié à Londres en 1880, où, dans le premier chapitre, on peut trouver des suggestions à l'amateur ou à l'artisan doué pour la création de toute sorte d'objets, du panier à la console, en passant par de curieuses boîtes à cigares « made like the house-shaped shrines of the middle ages or the round cottage, conical-roofed terra-cotta coffins of the early Italian races »⁵ (Fig. 8). Leland écrivit aussi un ouvrage qui remporta un vif succès, *Leather Work, A Practical Manual for Learners*, initialement publié à Londres en 1892, qui connut

³ L'ivoire fut décrit par Emile Molinier dans *La Collection Spitzer. Antiquité, Moyen-Age, Renaissance*, Paris, Maison Quantin, 1890, t. 1, p. 55, n° 90, et vendu le mardi 25 avril 1893, voir *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité antiques, du Moyen-Age et de la Renaissance*, Paris, Imprimerie de l'Art E. Ménard et Cie, 1893, t. 1, p. 34, n° 125. L'étui fut également décrit par Molinier dans *La Collection Spitzer. Antiquité, Moyen-Age, Renaissance*, op. cit., t. 2, p. 301, n° 1, et vendu le même jour que l'ivoire, en tant que premier objet de la section « Cuir », voir *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité antiques*, op. cit., t. 1, p. 82, n° 799.

⁴ Londres, Victoria and Albert Museum, inv. A.547-1910.

⁵ Charles Godfrey Leland, *The Minor Arts. Porcelain painting, wood-carving, stencilling, modelling, mosaic work, &c.*, Londres, Macmillan and Co., 1880, p. 1-41 et spécialement p. 31, fig. 33. Pour Leland : « The old cuir bouilli work, whether Spanish, Italian, or Oriental, which now sells for extravagant prices, was easy to make, and of very cheap material. As regards elegance, durability, toughness, and hardness combined, it surpasses wood, gaita percha, or any other material. I believe that anybody with a taste for patterns can learn from these instructions how to make for a few shillings objects equal to those now seldom seen out of museums, which sell for as many pounds. » Voir *ibid.*, p. 12.

une troisième édition en 1926⁶. Quant au livre de Georges de Récy, *Décoration du cuir*, paru à Paris, en 1903, il fut traduit en anglais deux ans plus tard par Maude Nathan⁷. Dans cette version anglaise plus tardive, archétype du goût *fin-de-siècle*, on trouve des exemples de cuirs contemporains, poinçonnés ou gravés, qui furent immédiatement acquis par le South Kensington Museum, comme le coffret réalisé par Florence Hornblower, couvert de veau brun incisé et légèrement embossé, imitant les *Minnekästchen* – c'est-à-dire les petits coffrets dans le goût courtois produits à la fin du Moyen Age en France, dans les Flandres et en Allemagne, ou l'étui à miroir de Miss Casella, étrange mélange de fantaisie arthurienne et de japonisme⁸.

Cette passion pour le cuir déclina rapidement à la fin des années 1920, après le chant du cygne que représenta la publication, en 1925, par Henri Clouzot, conservateur du Musée Galliera, de deux volumes d'albums de reproductions commentées, intitulée *Cuir décorés*⁹. Après cette date, les objets en cuir ont parfois continué à être étudiés par des médiévistes, surtout pour des raisons iconographiques, mais la plupart des spécialistes de la Renaissance les ont négligés. À l'exception des rondaches, prisées par les amateurs d'armes et d'armures, la plupart de ces artefacts furent mis en réserve ou confinés dans des musées spécialisés, comme le remarquable Deutsches Ledermuseum d'Offenbach-am-Main. Jusqu'à aujourd'hui, à part quelques rares bons catalogues de musées ou d'expositions et un petit nombre d'articles, traitant surtout d'iconographie¹⁰, le seul panorama valide sur ces objets demeure *Leder im europäischen Kunsthandwerk* de Günter Gall, paru en 1965. Mais cet important ouvrage reste trop général pour donner une idée précise du contexte culturel, économique et régional qui présida à la création d'objets

⁶ Charles Godfrey Leland, *Leather Work, A Practical Manual for Learners*, Londres, Whittaker & Company, 1892.

⁷ Georges de Récy, *Décoration du cuir. Gravure, ciselure, modelage, pyrogravure, mosaïque, teinture, patine. Observations techniques et procédés, accompagnés de 256 modèles*, Paris, Flammarion, 1903 ; Georges de Récy, *The Decoration of Leather*, Londres, Archibald Constable, 1905.

⁸ Georges de Récy, *The Decoration of Leather*, op. cit., p. 64, fig. 13 (Hornblower) et p. 70, fig. 15 (Miss Casella). L'auteur ne précise pas de quelle sœur Casella il s'agissait, Nelia ou Ella.

⁹ Henri Clouzot, *Cuir décorés*, Paris, Librairie des Arts Décoratifs/A. Calavas, 1925.

¹⁰ Comme l'excellent article d'Alessandro Della Latta, « Dar forma alle imprese : epica, parole e immagini per gli scudi del Cinquecento », dans *Con parola brieve e con figura. Emblemata e imprese fra antico e moderno*, dir. Lina Bolzoni et Silvia Volterrani, Pise, Edizioni della Normale, 2008, p. 229-254.

en cuir dans l'Italie de la Renaissance¹¹. Toutefois, la situation s'améliore progressivement, à cause de plusieurs facteurs : l'intérêt pour la culture matérielle et pour la production de luxe dans l'Ancien Régime s'est développé parmi les chercheurs, les nouvelles salles consacrées au Moyen Âge et à la Renaissance au Victoria and Albert Museum ont réinséré ces objets dans un grand récit, et le goût pour les *Kunst- und Wunderkammern* et pour les objets à la technique sophistiquée – goût partagé par un certain nombre d'artistes contemporains, de conservateurs de musées et de collectionneurs – est alimenté par de grandes galeries d'art comme Brimo de Laroussilhe à Paris, Blumka à New York, Georg Laue à Munich et Julius Böhler à Starnberg. Il devrait être désormais plus aisé de tester des hypothèses sur les fabricants, la facture, l'origine, l'usage, l'iconographie et le pouvoir symbolique de ces coffrets, étuis et éléments d'armure de parade, dont l'importance allait bien au-delà de leur rôle pratique. Certes, ce dernier n'était pas négligeable car ces boîtes protégeaient des biens précieux : par leur seule apparence extérieure, la forme du contenu était suggérée et l'identité du possesseur, affirmée par le décor héraldique et emblématique ; de la sorte, le travail des gardiens de la *guardaroba*, chargés d'inventorier, de ranger ou de retrouver à la hâte une pièce avant un voyage, était facilité. Mais ces contenants avaient aussi un prestige et une qualité artistique intrinsèques, attestés par les sources.

Il n'est pas simple d'identifier les créateurs de ces objets ni même, plus généralement, de comprendre quel type d'artisan les réalisa. Il semble que la situation varie énormément selon qu'il s'agisse d'un état monarchique ou d'une ville marchande à régime oligarchique. En ce qui concerne les cuirs crus, dans la Naples des Aragon, la responsabilité incomba aux relieurs. L'un d'entre eux, Masone (di) Maio, cité dans les comptes royaux de 1484 à 1493, s'illustra avec des objets particulièrement appréciés du souverain et typiques d'une forme d'artisanat de luxe bien développée dans la capitale du *Reame*¹². Malheureusement, si nous pouvons admirer plusieurs reliures à motifs anti-

¹¹ Günter Gall, *Leder im europäischen Kunsthandwerk. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*, Brunswick, Klinkhardt und Biermann, 1965. Il n'en va pas de même pour les cuirs de revêtement, qui bénéficient d'un intérêt soutenu de la part des historiens de l'art et des restaurateurs.

¹² Sur les reliures de Masone, voir Anthony Hobson, *Humanists and Bookbinders. The Origins and Diffusion of Humanistic Bookbinding, 1459-1559*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1989, p. 107-112 et 258-259. Sur les objets de gainerie produits à Naples par Masone et d'autres maîtres de l'*arte di stucco*, voir Angela Pinto, « Legature di epoca aragonese nella Biblioteca Nazionale di Napoli », *Bulletin du bibliophile*, 2 (2001), p. 239-269, et spécialement p. 241-243. Sur l'artisanat du cuir à Naples, voir Eleni Sakellariou, *Southern Italy in the Late Middle Ages. Demographic, Institutional and Economic Change in the Kingdom of Naples, c. 1440-c. 1530*, Leyde/Boston, Brill, 2012, p. 306-308.

quisants que Masone créa pour des humanistes, les étuis ou objets en cuir gravé qu'il fabriqua pour la cour napolitaine ont disparu. Ces derniers avaient suscité l'admiration de Piero Summonte, qui évoque un superbe encrier à cinquante tiroirs et surtout un extraordinaire coffret à bijoux en forme d'arc de triomphe à cent tiroirs dans sa lettre à Marcantonio Michiel du 20 mars 1524, à propos des meilleurs artistes actifs à Naples :

E stato in questa città ad tempi nostri un nostro napolitano eccellente, anzi unico nell'arte sua, dico nell'arte di lavoro in còiro crudo, comunemente detto « arte di stucco », cioè in fare tanto vagne per arme, come altri di repositorii ad conservare dentro alcune cose e similmente in coprire libri. Di costui, fra le altre cose ammirande, fo un calamaro, quale io vidi, dove erano cinquanta bustine per conservare gioie e simili delicateure, oltre le mansiuncule da conservare li fornimenti del calamaro. Item un arco trionfale con cento bussoline. In lo edificio delle quali doe opere era tanta imitazione delle cose antique e tanta ragion di quella pittura ad intaglio, che in tal opera si costuma, che facea stupir chiunque tal nuove cose videva. Dicesi maestro Masone di Mais, fratello d'un uomo docto, messer Iuniano, maestro del signor Iacopo Sannazaro nelli studi di umanità¹³.

Joana Barreto a certes raison d'insister sur le fait que Summonte a surtout retenu le nom de Masone parce qu'il était le frère de Giuniano Maio¹⁴. Ce dernier était un humaniste qui enseigna la rhétorique au *Studio* napolitain de 1465 à 1488 et qui fut l'auteur, entre autres, du premier dictionnaire publié en Italie, le *De prisorum proprietate verborum* (1475), et d'un *De Maiestate*, manuscrit offert à Ferdinand I^{er}. Il avait été en outre le précepteur de trois enfants de la famille royale et le maître de Jacopo Sannazaro, auquel Summonte était très attaché¹⁵. Mais il ne faut pas diminuer l'admiration qu'avaient dû susciter ces coffrets somptueux, d'un goût nouveau et réalisés par un noble. Ils constituaient des ouvrages de micro-architecture d'esprit néo-antique, aussi fascinants pour les Napolitains que les deux maquettes de villas que Giuliano da Maiano avait élaborées de concert avec Laurent le Magnifique et qui servirent à l'édification de la villa La Duchesca, demeure

¹³ Fausto Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Naples, Riccardo Ricciardi, 1925, p. 170.

¹⁴ Joana Barreto, *La Majesté en images. Portraits du prince dans la Naples des Aragon*, Rome, Ecole française de Rome, 2013, p. 3, note 16.

¹⁵ Sur Giuniano (ou Iuniano) Maio, voir *ibid.*, p. 228-265 ; et la notice biographique rédigée par Angela Maria Caracciolo Aricò, dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2006, vol. 67, *ad vocem*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuniano-maio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuniano-maio_(Dizionario-Biografico)/), consulté le 5 mars 2017.

destinée au duc Alphonse de Calabre (le futur roi Alphonse II de Naples), hélas détruite. De plus, le coffret en forme d'arc de triomphe était bien dans la ligne d'exaltation impériale promue par la cour aragonaise¹⁶. Enfin, Summonte insère ce passage sur cet art tridimensionnel après avoir évoqué les diverses formes de sculpture et la marqueterie, mais juste avant l'architecture.

Si, à Naples, ce furent des artisans du monde du livre qui produisirent ces artefacts en cuir, il n'en allait pas de même ailleurs. Ainsi, à Rome, c'est à un fabricant de fourreaux d'épée que Tomaso Mosto, le maître de la garde-robe du cardinal Hippolyte II d'Este, commanda un étui en cuir rouge, payé la forte somme d'1,5 *scudo*, pour protéger le chapeau cardinalice que le prince ferrarais reçut du pape Paul III en 1539¹⁷. En revanche, l'année suivante, à Ferrare, Mosto s'adressa à un sellier du nom d'Ercole pour faire gagner de grands coffres en bois – de cuir noir pour le transport des tentures murales de cuir espagnol et de cuir rouge pour celui des tapisseries –, couvrir plusieurs boîtes de cuir vert pour les objets précieux dont les sommeliers et les *credenziari* – les responsables des récipients luxueux présents sur le buffet – avaient la garde, et fabriquer des étuis pour la chapelle en orfèvrerie du cardinal et pour son savon¹⁸.

L'autre grande technique de la gainerie est le cuir bouilli, véritable art du relief, qui permet de faire ressortir les motifs lisses et brillants, parfois soulignés par un trait incisé, contre un fond amati et poinçonné. Avant 1450, les cuirs bouillis étaient encore souvent polychromés et dorés. De 1450 à 1570 environ, la production fut d'ordinaire monochrome, dans les couleurs les plus prisées par l'élite, à savoir le noir et le rouge, avant de tomber en désuétude et d'être concurrencée par deux modes : l'une, orientalisante et bigarrée, fut promue à Venise, sur le modèle des reliures mamelouk ou persanes, l'autre, inspirée de la reliure, revint à des gainages en cuir lisse doré au fer – et c'est cette dernière solution qui a encore aujourd'hui la faveur des maisons de luxe pour tous les étuis et coffrets, à part quelques monogrammes embossés. Dans cette technique, on vit naître les objets les plus divers, des porte-documents, des encriers, des boîtes à pât de fauconnerie, des étuis et coffrets de toute sorte, des gaines à couteaux de chasse, des boucliers et des casques de parade, des poires à poudre, etc., aux riches ornements *all'antica* et souvent historiés.

¹⁶ Sur le tournant absolutiste pris par la monarchie napolitaine et l'exaltation du passé antique, en particulier par le biais de l'arc de triomphe, voir Joana Barreto, *La Majesté en images*, op. cit., p. 45-109, 228-265 et 322-366.

¹⁷ Mary Hollingsworth, *The Cardinal's Hat. Money, Ambition, and Everyday Life in the Court of a Borgia Prince*, Woodstock/New York, The Overlook Press, 2005, p. 238. Hippolyte avait été créé cardinal *in pectore* le 20 décembre 1538 (révélé le 4 mars 1539).

¹⁸ *Ibid.*, p. 255.

A Florence, seuls les artisans inscrits à l'*Arte dei corazzai, tavolacciai e scudai*, c'est-à-dire la corporation des fabricants de courroies, des charrons et des faiseurs de boucliers, avaient le droit de produire des rondaches en bois revêtues de cuir¹⁹. Mais dans d'autres centres, il est bien possible que les armuriers aient pu aussi produire des boucliers ou des fourreaux en cuir bouilli au milieu du XVI^e siècle, comme l'a suggéré Claude Blair à propos de l'épée, ou plus précisément de la *cinquedeia* créée pour César Borgia à l'occasion du couronnement de Frédéric d'Aragon comme roi de Naples à Capoue en 1497 et possédée par la famille Caetani à Rome depuis 1787, de son fourreau au Victoria and Albert Museum (Fig. 9) et d'un autre fourreau très proche, signé *OPVS HERCVLIS*, au Musée de l'Armée à Paris²⁰. Cet Ercole était lui-même très marqué par la petite sculpture contemporaine, et en particulier par les plaquettes du Maître IO.F.F., identifié de façon convaincante par Marco Collareta avec Gioanfrancesco da Bologna, orfèvre et sculpteur actif vers 1500²¹. Très logiquement, les gainiers en cuir bouilli, technique qui relève de l'art du relief, ne pouvaient pas ignorer les développements des autres formes de sculpture et de l'orfèvrerie. Mais leurs ouvrages étaient d'une originalité et d'une qualité esthétique souvent supérieures à celle d'objets en bronze contemporains comme certaines pièces padouanes bien répétitives. Comme le dit fièrement une inscription sur le fourreau Borgia : «*MATERIAM. SVPERABIT. OPVS*»²².

Il faut aussi parfois imaginer d'autres types de collaborations. Pour la création des scènes narratives ou des allégories en relief, un modèle pouvait avoir été fourni par un peintre. Ainsi, une *rotella* de parade du Bargello, créée pour Alexandre ou Côme I^{er} de Médicis, rappelle des dessins maniéristes émiliens et même une rondache peinte par Niccolò dell'Abate. Il est possible qu'elle ait été produite, non à Florence, mais à Modène, où, en 1564, François de Médicis, futur grand-duc, commanda quatre cents *rotelle* en cuir pour les galères toscanes²³.

¹⁹ Voir les statuts écrits de 1338-1348, dans Giulia Camerani Marri (éd.), *Statuti delle Arti dei Correggiai, Tavolacciai e Scudai, dei Vaiari e Pellicciai di Firenze, 1338-1386*, Florence, Leo S. Olschki, 1960, art. XIII, p. 23-25.

²⁰ Pour les fourreaux, respectivement Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 101-1869 et Paris, Musée de l'Armée, inv. J 773, voir Claude Blair, «Cesare Borgia's sword scabbard», *Victoria and Albert Museum Bulletin*, 2/4 (octobre 1966), p. 125-136.

²¹ Marco Collareta, «Sul "Maestro IO.F.F." e la sulla posizione dell'oreficeria nell'arte italiana intorno all'anno 1500», *Prospettiva*, 87-88 (juillet-octobre 1997), p. 137-139.

²² Claude Blair, «Cesare Borgia's sword scabbard», art. cit., p. 129, fig. 5, et p. 131.

²³ Pour la rondache en cuir de mouton *bouilli* sur âme de peuplier, conservée à Florence, Museo Nazionale del Bargello (inv. M. n. 758), créée vers 1533-1550, voir la notice de

Pour comprendre le rôle du cuir à la Renaissance, il est donc nécessaire de reconstituer le fonctionnement, non pas d'un seul mode d'artisanat, mais, à l'échelle de la Péninsule, d'une véritable constellation de métiers et de techniques, de restituer un réseau d'échanges, d'emprunts ou de copies, et de saisir les enjeux des commandes de ces objets éminemment personnels, particulièrement significatifs du mode de vie de l'élite italienne²⁴.

Luisa Berretti, dans *Giotto, Beato Angelico, Donatello e i Medici. Mugello culla del Rinascimento*, dir. Barbara Tosti, catalogue d'exposition, Florence, Polistampa, 2008, p. 369-371, n° 14. Sur les *rotelle* produites à Modène et la rondache à *la Fortune* de Niccolò dell'Abate (Venise, Palais Ducal, inv. J 6), voir Marco Scalini, «Armare il Principe, armare lo Stato. I Medici e le armi dal Quattrocento al Cinquecento», dans *Giotto, Beato Angelico, Donatello e i Medici. Mugello culla del Rinascimento*, dir. Barbara Tosti, catalogue d'exposition, Florence, Polistampa, 2008, p. 284-331, et spécialement p. 311-312 et fig. 15.

²⁴ Ces quelques pages présentent une partie des pistes que je vais suivre dans l'ouvrage que je prépare sur ce sujet.

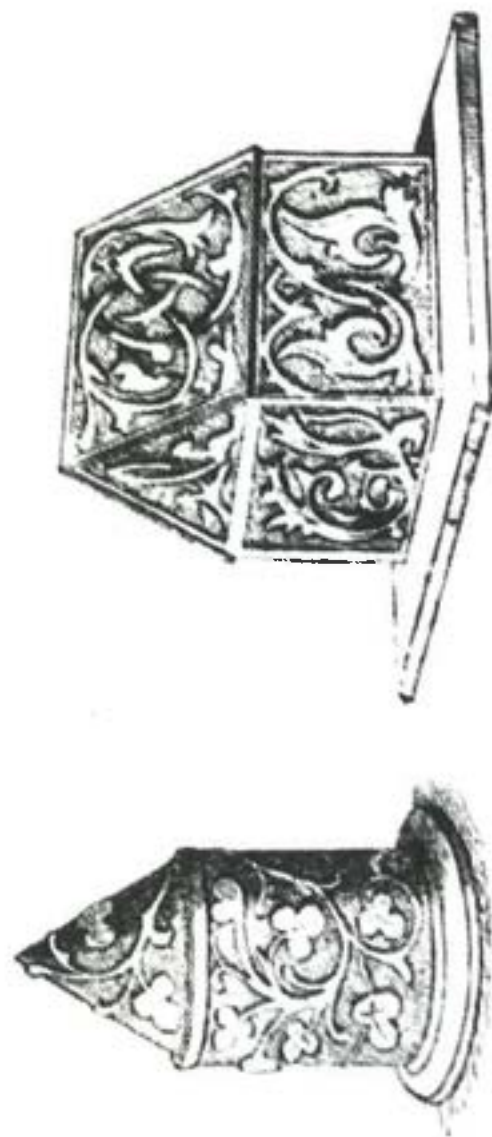


FIG. 33.

Fig. 8. Charles Godfrey Leland, *Modèles de boîtes à cigares en cuir bouilli*, dans Charles Godfrey Leland, *The Minor Arts. Porcelain painting, wood-carving, modelling, stencilling*, &c., Londres, Macmillan and Co., 1880, p. 31, fig. 33.



Fig. 9. Maestro Ercole (attribué à), *Fourreau de l'épée de César Borgia avec scène* (détail de la face antérieure), vers 1498, cuir repoussé et gravé, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 101-1869. © Londres, Victoria and Albert Museum.

"A NEO-CLASSICIST'S DREAM AND AN ARCHAEOLOGIST'S NIGHTMARE": PIRANESI'S COLOSSAL CANDELABRA IN THE ASHMOLEAN MUSEUM¹

Caroline VAN ECK
University of Cambridge

The Ashmolean in Oxford boasts two tall candelabra by Giovanni Battista Piranesi, made from the chaotic mass of muddy sculptural debris which he had found in Hadrian's Villa in 1769 (Fig. 10a).² From these fragments he constructed monumental vases, tripods, pedestals, and, not in the last place, three monumental candelabra: one, more than three metres high, destined for his own grave, is now in the Louvre; the other two, slightly smaller but no less intricate, were sold by him for the staggering sum of 1000 gold scudi to the British collector Sir Roger Newdigate, who offered them to Oxford University. They have recently been thoroughly examined and restored, and are presented as conspicuous, if not typical cases of the Neo-Classicist revival. Yet on closer scrutiny they turn out to be very mysterious objects indeed, objects which have suffered strange reversals in appreciation.

These specimens conform to the basic scheme of Graeco-Roman candelabra of Hadrian's age: tall, composite shafts or columns, resting on a pedestal or tripod, and carrying a disc or dish in which wood or incense could be burned (Fig. 10b). The one on the right sports a shaft surrounded by birds, a hybrid between storks and pelicans with claws that firmly grasp their support and alert beaks, resting against a Corinthian floral motif that suggests a grinning grotesque face (Fig. 11). Next comes a slave supporting the disc that

¹ Hugh Honour, *Neoclassicism*, London, Penguin, 1977, p. 56. This essay is a shorter version of the first two Slade Lectures held in Oxford in January 2017. Parts of this essay are published online. See Arts et Societies, Letter of Seminar # 97, <http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/ft/archives/3068>, accessed 10 December 2018.

² See Nicholas Penny, *Catalogue of European sculpture in the Ashmolean Museum: 1540 to the present day*, Oxford, Clarendon Press, 1992, t. 1, p. 108-116.

would carry light, doubtless an allusion to the passages in Homer, Plutarch, Pliny or Petronius on slaves acting as living torch-bearers. The one on the left is constructed around a fluted column, surrounded by three lions sinking their teeth into their own claws. They carry a succession of layers showing reliefs of sacrifice instruments, and also mysterious isolated limbs. Next comes another tripod with reliefs of three gods (Fig. 12). This is crowned by three rams' heads that form the transition to the apex, again a variation on and elaboration of architectural mouldings such as the egg list, combined with Corinthian acanthus leaves that seem to be growing upwards, almost reaching into the culminating disc.

Candelabra are strange objects. Basically they are lamp-stands, tall, composite shafts or columns, resting on a pedestal or tripod, carrying a disc or dish in which wood or incense could be burned. They are little studied by art historians and archaeologists, in spite of their evident importance in Graeco-Roman culture and its renaissances.³ Homer already mentions them, and they enjoyed a significant revival under the reign of Hadrian; examples of very high quality survive from his villa in Tivoli. When these were excavated in the 1750s and 1760s, they were considered very important. In fact one of the main reasons given for founding the Museo Pio-Clementino, which even today boasts a Galleria dei Candelabri, was the need to exhibit these objects correctly.

They were published in 1778 in Vasi, *candelabri, cippi*, a large-format collection of what we would now call Graeco-Roman material culture, showing lamps, altars, vases, lamp-stands, or sarcophagi, in typically Piranesian compositions, or collages, or bricolages, or pastiches even, of very different kinds of objects and fragments. The large majority of them share a funerary context. Somewhat unusually, Piranesi also included objects coming from ethnographical collections, such as the Museo Kircheriano and the Museo Borgiano (Fig. 13). His captions indicate that this collection offers a graphic document of his attempts to *materially reconstruct* the funerary culture of the Roman world. In his texts he argues that, working from the fragments surviving from Pantanello, and using Roman principles of composition, he was not restoring these ancient objects, but reconstructing them entirely in the Roman manner. He was not a restorer of antiquities, but a creator of them.

Recent research, however, has shown that seventy-five percent of the candelabra was new, although Newdigate and his collector friends were not

³ Hans-Ulrich Cain, *Römische Marmorkandelaber*, Mainz, Zabern, 1985, p. 5-21; Pierre Gusman, *La Villa Impériale de Tibur*, Paris, Fontemoing, 1904, Chapter V. VII, p. 253-257; Ennio Quirino Visconti, "Le Musée Pie-Clémentin", in Ennio Quirino Visconti, *Œuvres de Ennius Quirinus Visconti*, Milan, Giegler, 1818-1822, t. 4, p. 31-43 and 305-306.

aware of this. Once they had been put on display in Oxford they were hailed as original pieces of incomparable quality, "the best and most instructive documents of classical sculpture" the British had ever seen, as one witness to their arrival put it. Yet less than thirty years later, in the 1800s, they were dismissed by the painter James Barry as total fakes and utter trash.⁴ That is, from being a major document of the ongoing material presence of Roman art, and also a showpiece of classical sculpture, they had become mere documents in the history of archaeology and collecting.

By focusing on the radical change in appreciation of the candelabra, and one partial explanation for it, I hope to look with fresh eyes at a set of phenomena, usually called Neo-Classicism, that have become so familiar – such set pieces of Western artistic and museum culture – that we have forgotten how strange they really are.

Lamp lore in Antiquity

Roman candelabra are just as little studied as are their eighteenth-century descendants. This is because they have, like the large majority of Roman or Greek precious or luxury objects of interior design, suffered from a bad press: this was initiated by Pliny the Elder, a result of his prejudices against luxury, and has lasted to the present day. Also, candelabra (like many Graeco-Roman lamps) do not possess a stable iconography, conveniently linked to their function or use. Despite their material solidity they are what one might call socially and even ontologically unstable objects.

From their earliest documented presence, in Homer for instance, they have a double role and a dubious nature. In Homer's *Odyssey* wooden or bronze candelabra are connected with the custom of having slaves hold up lamps during festive banquets, and this association would continue to be evoked or revived throughout antiquity. But they also played a religious role, either as votive gifts or as instruments of ritual illumination – even today archaeologists do not agree. The funerary role Piranesi gave them is not attested. Surviving sources mention how these objects, which by the first century BC had grown into a major category of what we would now call the luxury industry, had moved away from their religious contexts, in which they would flank statues of divinities and also illuminate temples, to become the illuminators of the homes

⁴ James Barry, *The Works of James Barry [...] containing his correspondence from France and Italy with Mr. Burke, his lectures on painting [...] and his inquiry into the causes, which have obstructed the progress of the fine arts in England [...]*, London, Cadell and Davies, 1809, t. 1, p. 125-126. See also Henry Blundell, *An Account of the statues, busts, bass-reliefs, cinerary urns, and other ancient marbles, and paintings, at Ince*, Liverpool, J. McCreery, 1803, p. 174.

of the very rich. The sources also speak of material excess, erotic associations and intense engagements, if not identifications of humans with them.

Pliny the Elder offers a tale about a Roman patrician lady who pays the staggering sum of 50,000 sesterces for a particularly fine candelabrum because it combines in one single object the excellence of the two major workshops of the time. Aegina was specialized in sockets, whereas Tarentum was the place to go to for the branches.⁵ At the sale a slave is thrown in, who has to perform naked for her during the banquets illuminated by this candelabrum. The lady appreciates his charms so much that she begins an affair with him, and leaves him her entire estate in her will. After her death the slave, now a rich man, reveres the candelabrum like a god, or indeed *numinum vice*, instead of the gods.

But there is yet another aspect to the ill-defined ontological status of candelabra in Graeco-Roman Antiquity. Like most lamps, they were considered to be capable of movement and animation, and of witnessing the acts they illuminate. Ruth Bielfeldt has recently argued that these claims are not as ill-founded or counter-intuitive as they might seem, when considered in the context of classical theories of visual perception.⁶ Candelabra are like humans and animals capable of sight because their very action, that of throwing light, is so very similar to the way sight was thought to work: by the active extramission of particles that touch, and are bounced back by the objects they reach.⁷ This lore is wittily summarized in Lucian's science fiction tale *True History*, where one episode takes place on a planet called *Lychnopolis* or Lamp Town:

On landing, we did not find any men at all, but a lot of lamps running about and loitering in the public square and at the harbour. Some of them were small and poor, so to speak: a few, being great and powerful, were very splendid and conspicuous. Each of them has his own house, or scone [...]. They have a public building in the centre of the city, where their magistrate sits all night and calls each of them by name, and whoever does not answer is sentenced to death for deserting. They are executed by being put out. We were at court, saw what went on, and heard the lamps defend themselves and tell why they came late. There I recognised our own lamp: I spoke to him and enquired how things were at home, and he told me all about them.⁸

⁵ Pliny, *Historia Naturalis*, XXXIV, vi.12.

⁶ Ruth Bielfeldt, "Lichtblicke – Sehstrahlen. Zur Präsenz römischer Figuren- und Bildlampen", in *Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung*, ed. Ruth Bielfeldt, Heidelberg, Winter, 2014, p. 169-238.

⁷ *Ibid.*, p. 204.

⁸ Lucian, *True Story* 1.29, in *Lucian*, ed. and trans. Austin Morris Harmon (Loeb Classical Library), Cambridge Mass., Harvard University Press, 1913-1967, t. 1, p. 283.

Very often the design of Graeco-Roman lamps plays on the similarity between giving light and seeing. There are many examples – some of which included in Piranesi's *Vasi, candelabri, cippi* – that show the openings for candle wicks in the shape of a human being (Fig. 13). The motif of the *lucerna viva*, the living lamp, is a frequent topos in Greek and Roman poetry; also, the term *rostrum*, snout or beak, is employed for animals, persons or objects with a beak-like appearance, such as lamps. The conscious lamp, a witness to the acts it illuminates, is a standard topic in erotic poetry. Thus in Lucian's *Cataplus* the lamp is so horrified by what it has to witness in the bedroom where it stands that it tries to extinguish itself by refusing to drink its lamp oil. Lamps thereby become witnesses, who know what goes on in front of them, and are therefore literally *consciis*.⁹

Now when we put Piranesi's candelabra next to those surviving from Roman Antiquity, and which he knew very well, it is striking to see how very different his are. Compared to their ancient predecessors, with their clearly visible structure with a pedestal, shaft and light-bearing disc, very much derived from acanthus and Corinthian forms, and proposing a quite sober iconography of gods and small erotes, his work presents a true riot of ornament, a profusion of elements taken from altars, the theatre, sarcophagi, furniture, and shows a tendency to duplicate and reverse classical motifs. In his candelabra, the lions' claws are not simply there in order to carry a pedestal, but at the same time enliven their performance of this task by plunging their teeth into their own claws. Next to this profusion of ornament and riot of allusions, we find some striking cases of the lamp lore listed by Bielfeldt: animation, in many of the animals' heads and faces; movement; an inwardness that suggests consciousness in the elephants' heads; and intent observation in the storks and eagles. All this would be much more evident if we could see the candelabra in action, carrying their discs of light in dark spaces lit by other flickering lights.¹⁰ One of the few things Piranesi said about the candelabrum destined for his own tomb was about light: a perpetual light should burn on the antique candelabrum to be placed on his tomb – which in fact was his own creation.¹¹

⁹ Ruth Bielfeldt, "Lichtblicke – Sehstrahlen", *art. cit.*, p. 209-214, with many references to Greek and Latin texts.

¹⁰ Ruth Bielfeldt, "The Lure and Loss of Light: Roman Lamps in the Harvard Art Museum", in *Ancient Bronzes through a Modern Lens. Introductory Essays on the Study of Mediterranean and Near-Eastern Bronzes*, ed. Susanne Ebbinghaus, Cambridge Mass., Harvard Art Museum, 2014, p. 171-193, this passage p. 189.

¹¹ Giovanni Battista Piranesi, *Vasi, candelabri, cippi, sarcophagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi, disegni ed incisi dal cav. Gio. Batta. Piranesi, pubblicati l'anno 1778*, s.l. [Rome], s.n., s.d. [1778], caption to plate 107.

In the *Vasi, candelabri, cippi*, lamps are frequently depicted, from the candelabra in the frontispiece of Part One to the numerous small lamps in the shape of humans and animals, often grotesquely contorted, exotic or grotesque, and also in the series of monumental plates of the candelabra for Newdigate and his own grave, the latter now in the Louvre. The provenance of some of these lamps is suggestive: they were all excavated in Rome, but may have been made all over the Roman Empire, and Piranesi saw them in the ethnographical collections of the Museo Borgiano and the Museo Kircheriano. This suggests that for him, the candelabra were not only very fine specimens of Roman artistry, but also what we would now call material culture: objects documenting the life and rituals of the Graeco-Roman world.

All this suggests a few clues to understanding the candelabra's drastic devaluation. Despite Piranesi's claims to the contrary, they do not resemble at all surviving specimens from Hadrian's time; their composition, structure, ornament, iconography and function are different, and they exhibit a design overdrive that we do not find there. Also, the Graeco-Roman cultural meanings associated with candelabra are very different from eighteenth-century ones. Instead of the dominant funeral and Christian connotations of the extinction of mortal light and the endurance of the *lux aeterna*, we find a fascinating range of statements about sight, animation, attentiveness and witnessing. Graeco-Roman lamps often take human or animal shapes, and Piranesi's candelabra are an excessive culmination of this trend. These meanings seem to have been completely lost from sight at the time of their reception in the eighteenth and nineteenth centuries, as is shown by the accounts given by Ennio Quirino Visconti of the Sala dei Candelabri or the Louvre candelabrum. They concentrate entirely on provenance and conventional iconographic analysis.

In the third place, Piranesi places himself squarely in the tradition of Roman workmanship and artistry, although his notion of authenticity is very different from the one that would emerge around 1800. What he actually did was to take fragments found in Pantanello and other collections, and use them as the elements from which he would create his entirely new compositions. Since he presents them as Roman antiquities, for us this makes them fakes or even forgeries. But Piranesi himself took the attitude that since he understood Roman design methods, materials and craftsmanship as nobody else did at the time – because of his intense and long first-hand experience as an excavator and draughtsman – he was in fact continuing Roman traditions of craftsmanship. Such an attitude toward authenticity was very much on its way out by the end of the eighteenth century, largely because of Johann Joachim Winckelmann's attempt to give a chronology of Graeco-Roman art, but also because of the increasing awareness that many classical statues were not Greek but Roman copies, the result of investigations into the properties

of various marble varieties available in Italy carried out and published by the geologist Déodat de Dolomieu.

So a profound shift occurred in the appreciation of both the meaning and the status of the candelabra. This is not an isolated case, but a symptom, I would argue, of the great changes that had taken place from 1760 to 1800 in the way Graeco-Roman art was viewed and appreciated. As is already evident from the reactions at the time to Piranesi's polemic with Julien-David Leroy, Marc-Antoine Laugier and Pierre-Jean Mariette about the origins of architecture and the nature of ornament, he was fighting a losing battle. His arguments in the *Parere* and the *Diverse Maniere* in favour of stylistic diversity, variety, richness and complexity and a vision of creativity that went beyond faithful imitation of the ancients were hopelessly out of date, and put out of fashion by the success of Winckelmann's clear model of the history of ancient art. Winckelmann's aesthetic favoured the simple and the transparent. If Winckelmann's beauty resembles a glass of pure water, Piranesi's is more like a Barolo with its complex and contradictory layers of murky tar flavours and flowery violet fragrance.

But there is also another, less narrowly art-historical way of understanding the change in appreciation of the candelabra. The events in their lives resonate very strongly with present-day debates about the biographies of objects or the social life of things. Appadurai argued in his *The Social Life of Things* for a methodological fetishism, turning commodity fetishism inside out. Instead of going along with traditional mystifications or reification of commodities as if they possess autonomous lives in the market, Appadurai assumes that things have lives, he decides to follow their movements, and thus retraces how human beings endow objects with value across varieties of contexts. This becomes really interesting for us the moment that things – or human beings for that matter – refuse to stay in their normal domain: in the case of objects when they are endowed with agency or life, or in the case of humans when they are treated as objects. Two processes cross each other in such situations: what the anthropologist Kopytoff called commodification, a homogenizing process through which objects end up as commodities on the market, subject to the laws of value determination through the forces of demand and supply; and its opposite, singularization, whereby objects are singled out, set apart from the realm of commodities.¹² The Oxford candelabra clearly went through both stages; their ancestors in late Republican Rome, as Cicero tells us, started life as sacred objects to end up as a fetish in a collector's home;

¹² Igor Kopytoff, "The Cultural biography of things. Commoditization as process", in *The Social Life of Things. Commodities in cultural perspective*, ed. Arjun Appadurai, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 64-91.

but after their excavation in the seventeenth and eighteenth centuries, they went through an accelerated process of commodification. They arrived on the Roman art market through the agency of Piranesi, Bartolomeo Cavaceppi, and dealers such as Thomas Jenkins; thereupon followed by a new phase of singularization, when they were given by Newdigate to Oxford University, or ended up in the Louvre, or in the Museo Pio-Clementino, in a museum setting, withdrawn from commercial circulation.



Fig. 10a.



Fig. 10b.

Fig. 10a et 10b. Giovanni Battista Piranesi, Marble Candelabra, h. 300 cm, made out of various elements (Roman, fifteenth and eighteenth century), after a design by Piranesi. Acquired by Sir Roger Newdigate in 1774, donated to Oxford University in 1775, Oxford, Ashmolean Museum. © Photo: Caroline van Eck.

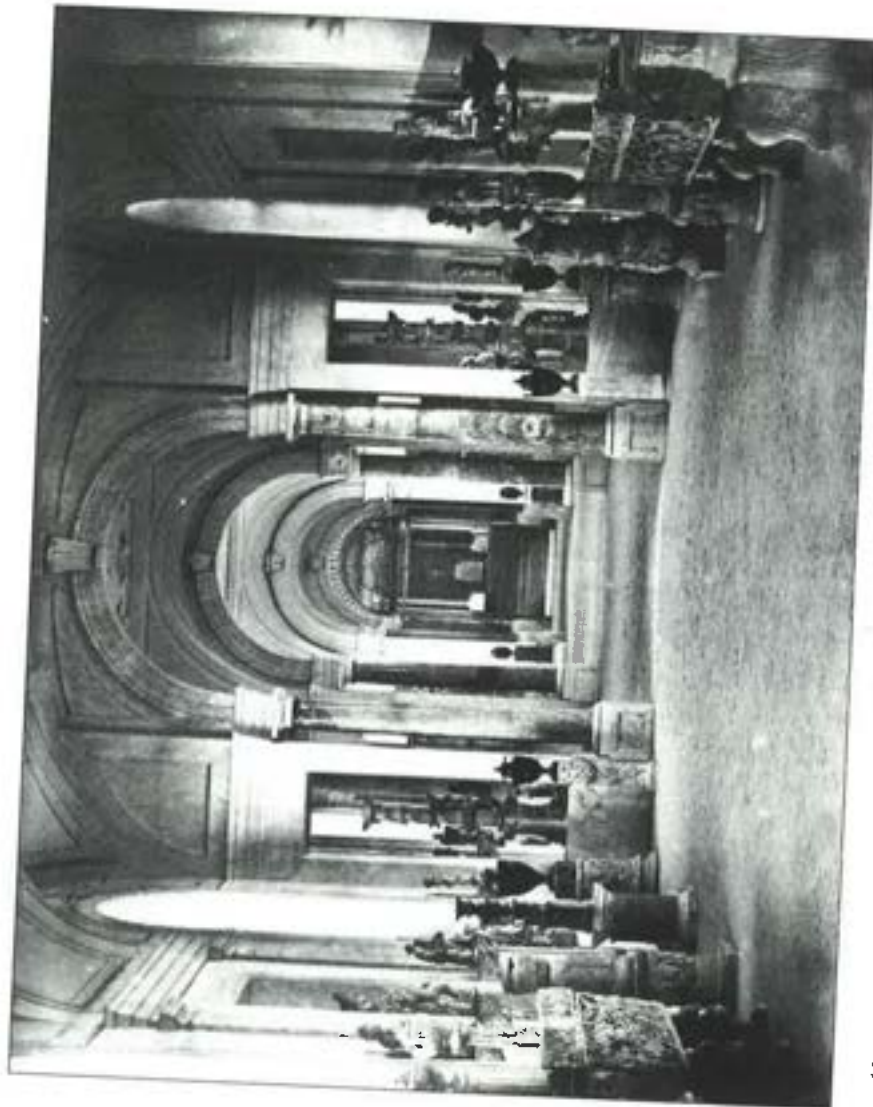


Fig. 11. Barberini Candelabra, now in the Museo Pio-Clementino, Rome, excavated c. 1650 at the Villa Hadriana, probably made second century AD. © Photo: James Anderson, c. 1860.



Fig. 12. Piranesi Candelabrum in the Ashmolean Museum, showing hybrid birds flanking ornamentation derived from acanthus leaves and medusa heads, Oxford, Ashmolean Museum. © Photo: Caroline van Eck.



Fig. 13. Giovanni Battista Piranesi, *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi, disegni ed incisi dal cav. Gio. Batta. Piranesi, pubblicati l'anno 1778, s.l. [Rome], s.n., s.d. [1778], plate 11: Lamps and Vase with Cameos.*

«UNE COLLECTION DE MINÉRAUX
N'EST DONC PAS SEULEMENT UN OBJET DE PUR
AGRÈMENT, MAIS UN OBJET D'UNE UTILITÉ RÉELLE»
(Etienne-Gilbert de Drée)

Sophie MOUQUIN
Université de Lille 3

En affirmant, dans son *Catalogue des huit collections qui composent le musée minéralogique*, en 1811, qu'«une collection de minéraux n'est donc pas seulement un objet de pur agrément, mais un objet d'une utilité réelle»¹, Etienne-Gilbert de Drée défendait l'idée d'un possible lien entre passion pour la minéralogie et *connoisseurship*. Il proclamait aussi la fécondité du dialogue entre curiosité et science que les historiens de l'art n'ont que récemment réinvesti. Lorraine Daston a bien démontré l'effet de *Doppelgänger* que suscitérent, dans les années 1990, les travaux croisés d'historiens de l'art et d'historiens des sciences et qui constitue, encore aujourd'hui, le difficile effet de miroir entre subjectivité et objectivité². S'intéresser aux collections minéralogiques et scientifiques ouvre ainsi de nouveaux champs de la recherche, permettant d'étudier les processus de collecte et d'enquête des «merveilles de la nature» héritées des *Wunderkammer* renaissantes, et d'examiner leur mode de présentation et d'exposition, tout en s'inscrivant dans la suite des travaux consacrés à l'histoire du goût et à l'histoire des collections que Francis Haskell, Antoine Schnapper, Krzysztof Pomian et Pascal Griener³, pour ne citer qu'eux, renouvelèrent magistralement pour la période moderne.

¹ Etienne-Gilbert de Drée, *Catalogue des huit collections qui composent le musée minéralogique d'Etienne de Drée [...]*, Paris, Potey, 1811, p. 5.

² Lorraine Daston, «Doppelgänger: la science au miroir de l'art, histoires parallèles», *Perspective*, 1 (2011), p. 405-407.

³ Notamment Francis Haskell, *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New York, Alfred N. Knopf, 1963; *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Ithaca, Cornell University Press, 1976; *Past and Present in Art and Taste: Selected Essays*, New Haven, Yale University Press, 1987; Antoine Schnapper, *Le Géant, la licorne et la*

C'est d'autant plus vrai que quelques savants, sans se départir d'une réelle quête scientifique, ajoutèrent à leur passion pour la minéralogie celle des « beaux arrangements ». Etienne-Gilbert de Drée est la parfaite incarnation de cette figure de l'homme de science collectionneur. Né à Roanne, fils d'un lieutenant aux Gardes françaises, il mena une carrière politique assez brillante qui lui valut d'être membre de l'assemblée provinciale du Beaujolais en 1789, puis membre du directoire du département de Saône-et-Loire en 1795 et conseiller général de 1800 à 1837. Mais il fut aussi un homme de science averti, et réunit l'une des plus ambitieuses collections de minéralogie de son temps. Il bénéficiait, en ce domaine, d'une complicité familiale, puisqu'en 1796 il avait épousé en secondes noces Alexandrine Dolomieu et était, par cette union⁴, devenu le beau-frère du célèbre géologue Déodat Gratet de Dolomieu. Dolomieu, personnage de roman tout autant que de science, est bien connu des géologues et en particulier des volcanologues. Bernard-Germain-Etienne de Lacépède puis Alfred Lacroix, pour n'en citer que deux, lui rendirent hommage, louant tout autant le savant que l'homme qui avait connu des années de captivité en Sicile :

Figure sympathique de l'un des premiers membres de cette Académie dont, sans métaphore, l'immortalité est gravée sur ces rochers de dolomie⁵. Dolomieu, l'un des précurseurs dans la connaissance des volcans et des séismes et aussi dans celle de la composition des minéraux et des roches constituant l'écorce terrestre ! Dolomieu, le membre de l'expédition d'Égypte de 1798, le prisonnier de Messine dont, pendant deux ans, l'infortune occupa les chancelleries et les sociétés savantes de l'Europe et remua jusqu'à l'âme populaire !⁶

tulipe, collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle, I. Histoire et histoire naturelle, Paris, Flammarion, 1988 ; *Curieux du Grand Siècle, collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle, II. Œuvres d'art*, Paris, Flammarion, 1994 ; Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987 ; Pascal Griener, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010.

⁴ Alexandrine Dolomieu et Etienne-Gilbert de Drée eurent six enfants : Déodat-Albert, Adrien, Alphonse, Guy-François, Lucile et Zoé. Deux autres enfants étaient nés de la première union d'Etienne-Gilbert de Drée avec Marie-Charlotte de Clermont-Montoison : Gustave et Gilbert-Auguste.

⁵ La dolomite, nom donné en hommage au savant par Nicolas-Théodore de Saussure dont le père avait contribué à la découverte du minéral, est un carbonate double de calcium et de magnésium. Les Dolomites, autrefois connues sous le nom de *Monti Pallidi*, sont un massif des Préalpes orientales méridionales.

⁶ Alfred Lacroix, *Notice historique sur Déodat Dolomieu, membre de la section de minéralogie de la première classe de l'Institut National*, Paris, Gauthier-Villars, 1918,

Sa vie inspira les écrivains : l'abbé Faria du *Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas, Otto Lidenbrock, le géologue du *Voyage au centre de la Terre* de Jules Verne, empruntent largement à cette « [...] personnalité séduisante et originale, très vibrante, dont les dons naturels, aussi bien que la valeur scientifique, expliquent l'influence exercée par lui sur tous ceux qui l'ont approché dans les milieux si divers où s'est développée son aventureuse existence »⁷. Il était difficile pour Etienne-Gilbert de Drée de se faire un nom aux côtés d'un tel géant, auteur prolifique, et membre de toutes les institutions scientifiques (Académie royale des sciences, Ecole des Mines, Muséum national d'Histoire naturelle, etc.). La collection de Dolomieu était déjà assez considérable, avec au moins 1 800 échantillons de pierres et 1 600 de roches volcaniques. Mais celle que va, patiemment et méthodiquement réunir son beau-frère, était vertigineuse : en 1810, lorsqu'il se propose de la vendre à l'Etat, elle comprenait 13 750 échantillons, sans compter les pierres précieuses, taillées et gravées et les 500 échantillons de roches volcaniques provenant du *nucleus* de la collection Dolomieu qu'il avait donné à l'Ecole des Mines. Le marquis de Drée s'était peu à peu imposé, dans l'Europe des savants⁸, bien qu'il n'ait jamais produit d'ouvrages capables de rivaliser avec ceux de son beau-frère⁹.

A la mort du marquis de Drée, survenue à Paris le 9 avril 1848 dans la maison qu'il louait au n° 20 de la rue Royer-Collard, il ne subsistait presque plus rien de l'ensemble, précieux par sa diversité et sa qualité, qu'il avait constitué¹⁰. Quelques plaques de bois pétrifié, deux topazes et un diamant

p. II. Voir aussi Bernard-Germain-Etienne de Lacépède, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Dolomieu*, Paris, Bossange, Masson et Besson, 1802.

⁷ Alfred Lacroix, *Notice historique, op. cit.*, p. XLVIII. A ce sujet voir aussi Thérèse Charles-Vallin, *Les aventures du chevalier géologue Déodat de Dolomieu*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2004 ; Luigi Zanzi (éd.), *Dolomieu : un avventuriero nella storia della natura. Dai vulcani del Mediterraneo alle montagne « dolomitiche » : la fondazione della geologia*, Milan, Jaca Book, 2003 ; George F. Kunz, « Déodat Dolomieu », *The Scientific Monthly*, 8/6 (juin 1919), p. 527-536.

⁸ Charles Greville le considérait comme très averti. Voir Charles Greville, « An Account of some Stones said to have fallen on the Earth in France », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 93 (1803), p. 200-204.

⁹ Voir notamment Déodat Gratet de Dolomieu, *Voyage aux îles de Lipari, ou Notices sur les îles Aeoliennes pour servir à l'histoire des volcans*, Paris, Impr. de J.-M. Boursy, 1783 ; *Mémoire sur les pierres composées et sur les roches*, Paris, s.n., 1791 ; *Sur la philosophie minéralogique et sur l'espèce minéralogique*, Paris, Bossange, Masson et Besson, 1801.

¹⁰ Paris, Archives nationales de France (AN), MC/ET/LII/900, 17 avril 1848, inventaire après décès d'Etienne de Drée. Le château de Drée (ou de la Bazole), à Curbigny en Saône-et-Loire, que la famille de Drée avait acquis en 1748 aux héritiers de la famille de Créquy,

noir garnissaient un secrétaire en acajou, tandis que des agates ou pierres fines étaient rassemblées dans un placard. La collection du marquis avait en effet été dispersée. L'histoire de cette dispersion de la – ou des – collections est complexe. Il semble que de Drée proposa tout d'abord, en 1810, l'ensemble de sa collection à l'École des Mines, à l'exception des pierres précieuses, taillées et gravées et des objets, soit 13 750 échantillons¹¹. Cette dernière, pour une raison encore inexpliquée, ne se portant pas acquéreur, de Drée se décida sans doute à une vente publique. Dès 1811 il fit paraître un *Catalogue des huit collections qui composent le musée minéralogique* qui inventorait avec précision le « musée » auquel il avait donné « le double avantage d'être utile aux sciences et aux arts » et qui était méthodiquement organisé en une collection de minéralogie (I), de roches et pierres (II), de produits volcaniques (III), de corps organisés en fossiles (IV), de roches et pierres en plaques polies (V), de gemmes ou pierres fines taillées (VI), de pierres gravées et d'agates arborisées (VII) et enfin de monuments et meubles d'agrément en roches et pierres (VIII)¹². Il s'agissait d'un véritable hommage à la minéralogie qui est « [...] de toutes les parties de l'Histoire naturelle, celle qui est la plus cultivée; aucune d'elles n'a des rapports aussi étendus; c'est la source intarissable où le chimiste, le médecin, le manufacturier, tous les artistes viennent continuellement y puiser; et chaque jour les sciences et les arts s'enrichissent de nouveaux procédés que nos connaissances ont fait faire à cette science »¹³. Les échantillons les plus divers étaient présentés soit dans « [...] des meubles à tiroirs, soit dans des armoires vitrées, en acajou, hors neuf cents à mille morceaux, rangés et classés méthodiquement sous des cages de verre, de manière à pouvoir suivre rapidement l'ensemble d'une Collection complète de minéralogie »¹⁴. Ils étaient le fruit d'une patiente collecte et de la réunion d'une partie de la collection de Dolomieu et de l'achat en bloc d'autres collections comme celle d'un élève d'Abraham Gottlob Werner, célèbre minéralogiste originaire de Saxe¹⁵.

Deux autres catalogues suivront cette première publication de 1811 : un *Catalogue des objets rares et précieux formant les huit collections [...] de*

et où Dolomieu était mort, avait été vendu en décembre 1837 à la comtesse Augustine de Tourmon-Simiane.

¹¹ Pour une biographie et un historique, voir <http://annales.org/archives/x/dree.html>, consulté le 20 avril 2017.

¹² Etienne-Gilbert de Drée, *Catalogue*, 1811, *op. cit.*

¹³ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵ *Ibid.*, p. 50.

marquis de Drée en 1814¹⁶, et une *Description des objets composant les 4 collections de monuments et meubles d'agrément en roches, etc. ; pierres gravées [...] qui font partie du musée minéralogique de M. le marquis de Drée en 1816*¹⁷. La *Description* de 1816 annonçait la vente de la collection, qui débuta le 27 janvier 1817, dans l'hôtel où demeurait le savant, au n° 11 de la rue Saint-Dominique. L'exemplaire conservé par la Bibliothèque nationale possède des annotations à la plume et au crayon qui permettent de connaître le nom de certains acquéreurs, mais également les nombreux lots invendus. En 1826, John Henry Heuland, l'un des plus importants marchands de minéraux de son temps¹⁸, se porta acquéreur d'une grande partie de la collection de minéralogie et la revendit aussitôt, favorisant la dispersion de certains des plus beaux spécimens dans les musées européens : un *Asaphus Hausmanni* au Muséum national d'Histoire naturelle¹⁹, la météorite Asco au Naturhistorisches Museum de Vienne²⁰, ou encore une azurite de Chessy au Natural History Museum de Londres. De Drée était cependant encore en possession de nombreux objets et procéda à une nouvelle vente, le 24 mars 1828, de 165 numéros dont plusieurs lots importants²¹. Pensa-t-il alors possible de spéculer et d'agir comme marchand ? L'hypothèse est séduisante car il reconstitua une collection minéralogique et essaya de la vendre à l'Etat. Le 15 avril 1845, le roi Louis-Philippe accordait au ministre secrétaire d'Etat des Travaux publics un crédit de « 112 000 francs pour l'acquisition, transport et installation, à l'École royale des Mines, de la collection minéralogique

¹⁶ Anonyme, *Catalogue des objets rares et précieux formant les huit collections de pierres fines ou gemmes taillées, pierres gravées, agates arborisées et autres bijoux, qui composent le musée minéralogique du marquis de Drée*, Paris, Paillet et Léman, 1814.

¹⁷ A. Durieux, *Description des objets composant les 4 collections de monuments et meubles d'agrément en roches, etc. ; pierres gravées [...] qui font partie du musée minéralogique de M. le marquis de Drée*, Paris, Dubray, 1816.

¹⁸ Voir Michael P. Cooper, *Robbing the Sparry Garniture. A 200-Year History of British Mineral Dealers*, Tucson, Mineralogical Record, 2006.

¹⁹ Petr Budil, David Holloway, Jean-Michel Pacaud *et al.*, « Questionable Syntypes of *Asaphus Hausmanni* Brongniart, 1822 (Tribolita, lower Devonian) in the Collections of the Muséum national d'Histoire naturelle, Paris », dans *Paleontological Workshop Held in Honour of Doc. RNDr Jaroslav Krafl*, éd. Petr Budil, Prague, Česká geologická společnost, 2008, p. 39-44.

²⁰ Franz Brandstaetter, Michèle Bourot-Denise, Jérôme Gattacceca *et al.*, « The Asco Meteorite (1805): New Petrographic Description, Chemical Data and Classification », *Meteoritics & Planetary Science*, 42/8 (2007), p. 173-176.

²¹ Anonyme, *Catalogue d'une collection d'objets précieux en matières diverses [...] de M. le marquis de Drée [...]*, vente le 24 mars 1828 et jours suivants, Paris, Lacoste et Dubois, 1828.

appartenant à M. le marquis de Drée»²². L'ordre fut suivi d'un projet de loi, présenté lors de la session du 16 mai 1845 de la chambre des Pairs, et la collection entra aux Mines. L'École conserve encore le catalogue manuscrit en trois volumes qui fut établi, ainsi qu'un document précisant l'intérêt de la collection, son estimation (à 101 817 francs 75 centimes) et sa composition : 14 576 minéraux, 4 379 roches et 25 meubles et modèles de cristaux en bois²³. La collection d'échantillons fut dispersée entre plusieurs établissements, afin d'éviter les doublons. A l'heure actuelle, il en subsiste, identifiés : à l'École des Mines 862 échantillons de corindon, quartz, diopside, azurite (de Chessy), aragonite, etc., et un diamant²⁴ ; au Muséum national d'Histoire naturelle 1 584 échantillons essentiellement de roches exogènes qui portent un premier numéro d'inventaire (8N) correspondant à leur entrée dans les collections vers 1845 et ont pour certains d'entre eux conservé leurs étiquettes originales (Fig. 14)²⁵.

Le marquis de Drée ne possédait pas que des échantillons : les sixième, septième et huitième collections du musée inventorié en 1811 contenaient des objets qui disputaient la rareté minéralogique à la beauté de leur mise en œuvre, dans la grande tradition des cabinets de curiosité de la Renaissance. En dresser la liste serait ici impossible, mais quelques numéros, d'ailleurs parfois représentés dans des planches, méritent d'être cités. Certaines pièces provenaient vraisemblablement des collections de son beau-frère ou avaient été réalisées grâce aux échantillons de ce dernier : des objets en lave comme la très belle table napolitaine dont les échantillons étaient enlacés «[...] par des cerceaux artistement enchaînés en marbre jaune antique, rouge antique et blanc mat antique très rare, dit *palombino*»²⁶ et des objets égyptiens peut-être ramenés par Dolomieu de l'expédition d'Égypte de 1798 à laquelle il

²² AN, CC/387, n° 1559. 16 mai 1845, projet de loi.

²³ Anonyme, *Catalogue de la collection minéralogique de M. le marquis de Drée achetée par le gouvernement*, Paris, Musée de l'École des Mines, 1845 ; *Résumé de la collection du marquis de Drée*, Paris, Musée de l'École des Mines, manuscrit non publié. Nous remercions vivement Didier Nectoux de nous avoir communiqué ces documents.

²⁴ Que Didier Nectoux, qui nous a accueillie à l'École des Mines et nous a montré les échantillons identifiés, trouve ici l'expression de notre gratitude.

²⁵ Nous sommes redevable à Cristiano Ferraris, Jean-Marc Fourcault et François Farges qui nous ont généreusement permis d'accéder aux collections du Muséum et nous ont aidée de leur savoir sur les échantillons et objets provenant de Drée.

²⁶ Etienne-Gilbert de Drée, *Catalogue*, 1811, *op. cit.*, p. 252 ; Anonyme, *Catalogue*, 1828, *op. cit.*, p. 18-19, n° 68.

avait participé, comme une statue d'Isis en grès rougeâtre²⁷. Le gouvernement, sur les recommandations d'Ennio Quirino Visconti, se porta acquéreur de certains objets²⁸, notamment d'une tête d'Isis, « morceau digne du musée royal »²⁹, et d'une urne à couvercle conique³⁰. Visconti avait aussi conseillé l'achat d'un exceptionnel vase antique en porphyre provenant du cardinal Albani et que le marquis de Drée acheta lors de la dispersion des collections de l'impératrice Joséphine avant de le revendre presque aussitôt³¹. Ce vase passa ensuite dans les collections du directeur de la Monnaie de Paris, Jean-Pierre Collot – qui acquit également du marquis de Drée une statue en *Rosso antico* de faune et très certainement d'autres objets dont une figure égyptienne

²⁷ Vendue 420 francs, l'œuvre était considérée comme « [...] un des monuments les plus précieux rapportés de l'expédition d'Égypte, tant par sa haute antiquité que par son volume, sa conservation parfaite et sa matière qui n'était pas d'un emploi ordinaire dans ces sortes de monuments ». Voir A. Durieux, *Description*, *op. cit.*, p. 17, n° 110 bis.

²⁸ Nous remercions vivement Sophie Descamps qui nous a communiqué de précieuses informations sur les objets provenant de la collection de Drée aujourd'hui conservés au Musée du Louvre. AN, O/3/1396, n° 95-99. 28 janvier 1817, acquisition de deux objets de la vente du marquis de Drée ; AN, 20144790, n° 59. 3 février 1817, lettre au sujet de la vente du marquis de Drée ; AN, O/3/1395, n° 280. 10 février 1817, lettre du comte de Forbin au comte de Pradel ; 24 février 1817, rapport du comte de Forbin.

²⁹ Tête d'Isis, fin II^e-début III^e siècle ap. J.-C., marbre de Paros, 41,9 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. MA 223, LL 46. Voir Daniel Roger et Cécile Giroire (dir.), *De l'esclave à l'empereur. L'Art romain dans les collections du Musée du Louvre*, catalogue d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, 2008, p. 257, n° 163 ; A. Durieux, *Description*, *op. cit.*, p. 32-33, n° 237.

³⁰ Urne à couvercle conique, I^{er} siècle ap. J.-C., marbre, 48 x 39 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. MA 2124, LL 47. Voir A. Durieux, *Description*, *op. cit.*, p. 33, n° 244.

³¹ *Ibid.*, p. 13, n° 71 bis : « Grand vase antique, connu sous le nom de Pallas, anses prises dans la masse, couvercle conique. Porph[yre] rouge et blanc antique. H. 2 p., d. 14 p. Cette pièce capitale parlera d'elle-même à tous les yeux. Elle provient de la Galerie de la Malmaison et y était admirée par la supériorité de la matière, le grand volume du vase et la perfection du travail. L'opinion de quelques personnes serait que le couvercle aurait été fait dans un temps postérieur. » AN, O/3/1396, n° 95-99. 24 janvier 1817, rapport de Visconti : « C'est le plus beau vase de porphyre qui existe. Cette pierre si dure y est réduite aussi mince qu'un carton. Le vase et le couvercle qui est antique, quoiqu'on lise dans le catalogue, sont d'une conservation parfaite. Winckelmann fait mention de ce vase dans l'histoire de l'art. Il fut trouvé à Rome, au commencement du dernier siècle et le pape Clément l'acheta pour 2 000 écus romains, environ 6 000 francs. Je crois qu'on peut l'évaluer à 200 louis. »

en basalte³² – puis dans les collections du Neuchâtelois James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier³³.

Parmi les objets exceptionnels qui garnissaient le musée du marquis de Drée, figuraient, dans la septième collection, de nombreuses pierres gravées, notamment une cornaline représentant Hercule et Omphale et une tête de Cérès signée Aulus qui provenaient de la collection de Madame de Pompadour³⁴, une sardoine figurant Hercule enfant qui avait appartenu au cabinet du roi³⁵, une calcédoine représentant le buste de Bacchus réalisée par Girometti³⁶, une calcédoine gravée de la chasse de Didon et Enée³⁷, etc. La huitième collection du musée, celle des « monuments et meubles d'agrément en roches et pierres », était sans doute plus riche encore. Colonnes, piédestaux, cheminées, tables, guéridons, trépièdes, vases, pendules dans les matières les plus diverses et les plus riches – granit, basalte, porphyre, brèche, grès, lave, obsidienne, lapis-lazuli, jade, amazonite, labradorite, malachite, cristal de roche, agate, jaspe, stéatite, marbre – devaient composer un ensemble d'une variété rarement égalée. Les vases, qui d'après Cyprien-Prosper Brard, avaient été majoritairement réalisés par des lapidaires français³⁸ mettaient habilement

³² Anonyme, *Catalogue raisonné des tableaux de diverses écoles, objets d'art & de haute curiosité, composant le précieux cabinet de M. Collot*, Paris, Maulde et Renou, 1852, p. 40-42, n° 10, 11 et 12; Etienne-Gilbert de Drée, *Catalogue*, 1811, *op. cit.*, p. 272, n° 8, pl. VII, fig. A; A. Durieux, *Description*, *op. cit.*, p. 34, n° 248; Anonyme, *Catalogue*, 1828, *op. cit.*, p. 19, n° 69; Etienne-Gilbert de Drée, *Catalogue*, 1811, *op. cit.*, p. 239, n° 5; A. Durieux, *Description*, *op. cit.*, p. 10, n° 57.

³³ Anonyme, *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité antiques, du moyen âge et de la renaissance qui composent les collections de feu M. le Comte de Pourtalès-Gorgier*, Paris, Pillet, 1865, p. 1, n° 1. Voir Céline Meunier, « Joséphine et les Antiques. Le catalogue d'Alexandre Lenoir en 1809 », *Bulletin de la Société d'histoire de l'Art français*, 2005 (2006), p. 168-197; Martine Denoyelle et Sophie Descamps (dir.), *De Pompéi à Malmaison. Les antiques de Joséphine*, catalogue d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, 2008, p. 220 et Philippe Malgouyres, *Porphyre. La pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 23-25.

³⁴ Etienne-Gilbert de Drée, *Catalogue*, 1811, *op. cit.*, p. 165, n° 29 et p. 167, n° 35.

³⁵ *Ibid.*, p. 174, n° 18.

³⁶ *Ibid.*, p. 176-177, n° 3. Le camée, acquis par M. Durand à la vente de 1817 (A. Durieux, *Description*, *op. cit.*, p. 78, n° 151), était sans doute proche de celui qui appartient aux collections du British Museum (Giuseppe Girometti, *Antonius*, début XIX^e siècle, camée, 6,6 x 4,6 cm, Londres, British Museum, inv. 1978.1002.815) ou encore à celui de la Bibliothèque nationale (Giuseppe Girometti, *Buste de jeune homme imberbe*, début XIX^e siècle, camée, 4,9 x 4 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. camée.618).

³⁷ Etienne-Gilbert de Drée, *Catalogue*, 1811, *op. cit.*, p. 177, n° 4, pl. V, fig. A.

³⁸ « Le nord de l'Italie est, de toute l'Europe, la contrée la plus riche en marbre. Outre qu'ils y sont répandus avec une sorte de profusion, ils sont encore remarquables par la finesse de

en valeur, par la préciosité de leurs montures et l'inventivité de leurs formes, les pierres, souvent rares, dans lesquelles ils avaient été réalisés (Pl. VI). De cette remarquable diversité, il ne subsiste que peu d'objets qui puissent être assurément identifiés. Parmi ceux que nous connaissons, une très belle pendule en diorite orbiculaire – une pierre aussi connue sous le nom de corsite ou de napoléonite et exploitée à Santa Lucia di Tallano près de Sartène –, bronze patiné et bronze doré représentant l'Amour et Psyché d'après Claude Michallon³⁹ (Pl. VII), sans doute un guéridon en porphyre vert⁴⁰, et surtout un magnifique guéridon présentant des échantillons de labradorite (Pl. VIIIa et VIIIb). L'œuvre était décrite en 1811 comme :

Une table mosaïque ronde, en marbre blanc de Carrare, incrustée de grandes plaques de labrador chatoyant toutes les couleurs de ce beau feldspath, et formant une grande étoile à dix pointes dont cinq plus grandes terminées par une grosse perle en quartz avanturiné [*sic*]. Au centre est un pentagone en quartz avanturiné [*sic*] de Sibérie bordé de feldspath vert de Sibérie, de lépidolite rose de Moravie, et enfin d'une bordure de chaux carbonatée soyeuse d'Angleterre, dont les côtés servent de base aux cinq grands rayons de l'étoile. Autour de cette étoile est un encadrement formé de médaillons liés par de petites perles, aussi en quartz avanturiné [*sic*], et qui est contenue entre deux cercles de lépidolite rose de Moravie. Le grand

leur pâte, et par la vivacité de leurs couleurs. L'Italie est aussi le pays où l'on connaît mieux les marbres et où on les travaille avec le plus de perfection; car un vase fait à Rome, est tout différent d'un vase fait à Paris: le premier plaît à l'œil par son parfait aplomb, par sa forme élégante, la justesse de ses proportions, par la position de ses anses, etc.; le second, au contraire, est souvent lourd ou grêle, ses anses s'attachent mal avec le col, le pied est trop large ou trop étroit; enfin nous avons encore beaucoup à apprendre des Italiens sous ce point de vue; mais cependant les beaux ouvrages qui ont été exécutés pour MM. de Choiseul et de Drée, et qui sont tous sortis des ateliers de nos marbriers et lithoglyphes parisiens, sont bien faits pour nous convaincre des progrès évidens [*sic*] de nos artistes français, et pour nous faire espérer que nous atteindrons aussi au point de perfection que nous pouvons encore envier à nos voisins d'Italie.» Voir Cyprien-Prosper Brard, *Minéralogie appliquée aux arts, ou Histoire des minéraux qui sont employés dans l'agriculture, l'économie domestique, la médecine, etc... ouvrage destiné aux artistes fabricans et entrepreneurs*, Strasbourg, Levrault, 1821, vol. 2, p. 363-364.

³⁹ Etienne-Gilbert de Drée, *Catalogue*, 1811, *op. cit.*, p. 293-294, n° 19 bis; A. Durieux, *Description*, *op. cit.*, p. 6, n° 14. Le catalogue de 1816 précisait que le mouvement était de Bréguet. Il fut donc sans doute modifié. Pendule en bronze patiné, bronze doré et diorite orbiculaire, cadran émaillé signé Gissey, 88 x 53,5 x 25 cm, vente Osenat, Fontainebleau, 9 juin 2013, lot n° 178, adjudgée 17 000 €.

⁴⁰ Etienne-Gilbert de Drée, *Catalogue*, 1811, *op. cit.*, p. 240, n° 2, pl. X, fig. B. Il s'agissait d'une paire. Guéridon, vers 1790, porphyre vert et bronze, 96,5 x 51,4 cm, vente Christie's, Londres, 16 mars 2012, lot n° 34, adjudgée 32 540 £.

effet et le beau choix de toutes les précieuses matières qui composent cette table, et la richesse de sa monture forme d'autel triangulaire antique, en acajou orné de têtes de bélier, et d'autres ornements en bronze doré [peut-être par Jacob], mettent ce meuble au rang des plus riches et des plus précieux⁴¹.

Pour précieuse qu'elle soit, cette table, qui joue admirablement des effets moirés de la labradorite⁴² et des délicats accords de roches d'origines géographiques très variées⁴³, semble avoir été vendue, si l'on en croit les annotations de l'exemplaire de la Bibliothèque nationale de la *Description* de 1816, à « M. Veloni, directeur de la manufacture de Mosaïque » moyennant 1 000 francs, somme importante mais non considérable : à titre de comparaison, un camée en Sardoine représentant Démosthène était acquis 2 700 francs par M. Germain⁴⁴, deux vases en porphyre rouge sculptés de palmettes et godrons étaient vendus 1 501 francs à un acheteur fréquent, M. Coquille⁴⁵. L'une des plus hautes enchères indiquées était une exceptionnelle pendule « [...] formée d'un gros rocher en feldspath opalin, dit *labrador*, reflétant les couleurs bleue et verte avec beaucoup d'éclat. Ce gros rocher, d'une seule pièce, est précieux par son volume et le jeu de ses couleurs. Au sommet, on voit le Temps en bronze doré qui roule le cadran des heures ; autour du rocher, sont quelques autres petits blocs en même matière qui reflètent d'autres couleurs » : mise à prix à 1 000 francs et vendue 3 000 francs, à un acheteur malheureusement non précisé, la pendule n'a pas encore été retrouvée⁴⁶. Le dénommé Veloni qui acquit la table en labradorite était en réalité Francesco Belloni, un Romain formé à la manufacture pontificale du Vatican qui fonda à Paris une école puis une manufacture de mosaïque et produisit quelques pièces célèbres⁴⁷. Se

⁴¹ *Ibid.*, p. 255.

⁴² Un silicate, tiré principalement au Canada, mais dont il existe des carrières en France en Haute-Loire, Rhône-Alpes et Pyrénées, en Russie, Ukraine, États-Unis et à Madagascar.

⁴³ Quartz aventuriné de Sibérie (contenant du mica qui lui donne cette couleur orangée), feldspath vert de Sibérie, lépidolite rose de Moravie (un silicate avec des cristaux tabulaires, prismatiques ou pseudo-hexagonaux), et chaux carbonatée soyeuse d'Angleterre.

⁴⁴ A. Durieux, *Description*, *op. cit.*, p. 63, n° 66.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 13, n° 76.

⁴⁶ Etienne-Gilbert de Drée, *Catalogue*, 1811, *op. cit.*, p. 254-255, n° 3 ; A. Durieux, *Description*, *op. cit.*, p. 22, n° 150.

⁴⁷ Francesco Belloni (d'après François Pascal Simon Gérard), pavement pour la salle de Melpomène, *Le génie de l'Empereur maîtrisant la Victoire ramène la Paix et l'Abondance*, 1807, Paris, Musée du Louvre, inv. MA 413 bis. Francesco Belloni, table, 1814-1828, Paris, Musée du Louvre, inv. MS 164. Voir Henri Lavagne, « Francesco Belloni (1772-1863) »,

désista-t-il après les enchères ? L'hypothèse n'est pas invraisemblable puisque le guéridon figurait à nouveau dans la vente de la collection du marquis de Drée en 1828⁴⁸. Il passa ensuite dans la collection des Ney, ducs d'Elchingen, où il demeura jusqu'à sa vente, le 27 mai 1929⁴⁹.

En quelques années, le marquis de Drée avait donc réuni une collection où la qualité des échantillons de minéralogie le disputait à la beauté des objets d'art. Son nom, connu de tous les savants, mérite d'être remis à l'honneur par les historiens de l'art. Reste à entreprendre une enquête plus approfondie pour parvenir à déterminer le rôle qu'il joua dans la mise en œuvre de ces pierres qui célèbrent l'heureuse diversité de la nature, de la chatoyance moirée du labrador au prisme des laves. Fidèle à la mémoire de son beau-frère, Dolomieu, c'est indiscutablement à lui que nous devons l'invention de l'étonnant monument qu'il offrit en son honneur au Muséum, où il est toujours. L'œuvre qui entendait « caractériser les services que ce grand naturaliste a rendus à la science géologique » était composée « d'un grand prisme hexaèdre naturel, s'élevant du milieu d'un faisceau d'une trentaine de petits prismes bruts qui forment la base de la colonne », et portait une urne cinéraire en granit dans laquelle le cœur du savant aventurier fut un temps déposé avant d'aller rejoindre le tombeau familial à Dolomieu⁵⁰.

dans *Mosaïque, trésor de la latinité des origines à nos jours*, dir. Henri Lavagne, Elisabeth de Balanda et Armando Uribe Echeverría, Paris, Ars Latina, 2000, p. 573-577.

⁴⁸ Anonyme, *Catalogue*, 1828, *op. cit.*, p. 17, n° 57.

⁴⁹ Anonyme, *Catalogue des objets d'art et de très bel ameublement du Premier Empire [...] composant la collection Ney, prince de la Moskowa [...]*, vente les 27, 28 et 29 mai 1929, Paris, Galerie Georges Petit et Hôtel Drouot, lot 86, p. 30.

⁵⁰ Etienne-Gilbert de Drée, *Catalogue*, 1811, *op. cit.*, p. 249-250, n° 1 et p. 230-231, n° 12. Il est en partie démonté, et a sans doute perdu une partie de ses éléments, notamment son socle composé d'une « [...] plinthe non polie en tuf volcanique gris, dit *peperino*, d'Albano près de Rome, et sur une double plinthe en marbre brèche non poli, dit *brèche violette* ». Les plaques de platine portant des inscriptions ont malheureusement été vandalisées, et il n'est pas impossible que la corde de bronze qui liait les prismes de la base (aujourd'hui démontés) ait disparu. Nous remercions vivement Cristiano Ferraris, Jean-Marc Fourcault et François Farges qui nous ont permis de voir cet émouvant vestige des collections de Drée.



Fig. 14. Etiquette d'un échantillon de porphyre noir, Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, inv. P 667. © Photo: Sophie Mouquin.

L'ÉNIGMATIQUE TÊTE DE LOUP DE CHARLES-JOSEPH LANDAIS

Odile NOUVEL

Conservatrice honoraire des collections XIX^e siècle
du Musée des Arts Décoratifs, Paris

Cher Pascal,

Le colloque «*Comme si... Espaces et fictions, autour de la *period room**», qui s'est déroulé en 2012 à Paris à ton initiative¹, m'a donné l'immense plaisir de travailler avec toi. Il reste dans toutes les mémoires comme un moment cardinal des recherches ouvertes et transversales sur ce thème encore trop peu traité en France. En écho, voici un objet illusionniste que je livre à ta sagacité: la *Tête de loup* de Charles-Joseph Landais (Pl. IX).

Charles-Joseph Landais, personnage discret et peu étudié, est fils de Joseph Landais et neveu de Charles-Jean Avisseau. Son père et son oncle, tous deux céramistes établis à Tours, sont dans les années 1840-1880 parmi les plus actifs suiveurs de Bernard Palissy. Ils vivent d'une abondante production de pièces décoratives en terre vernissée, «rustiques figulines» imitées de Bernard Palissy, où grouillent serpents, lézards, grenouilles, dans des compositions qui évoquent avec une saisissante vérité la vie sauvage de mystérieux marais, ou d'obscurs sous-bois². Son ami Horace Hennion, conservateur du Musée des Beaux-Arts de Tours et collectionneur de céramique, le décrit ainsi :

[L]'enfant manifesta dès son plus jeune âge de vives dispositions pour le dessin et le modelage; il eut son père pour premier maître; il prit aussi des leçons de l'excellent peintre tourangeau Cathelineau. Epris aussi de toute la nature, il était minéralogiste et collectionnait les pierres de toutes sortes; il

¹ «*Comme si... Espaces et fictions, autour de la *period room**», colloque organisé en partenariat par l'Institut national d'histoire de l'art, Paris, l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie, Université de Neuchâtel, et le Musée des Arts Décoratifs, Paris, les 16 et 17 novembre 2012.

² Les deux familles se sont brouillées au cours d'une sombre rivalité pour savoir lequel des deux beaux-frères avait retrouvé le premier les secrets de fabrication de Bernard Palissy.

était naturaliste et empaillait les animaux de toutes les espèces ; mais, avant tout, il était céramiste, et il donna le meilleur de son existence au travail du modelage de la terre, de la peinture des émaux et de la cuisson dans le four³.

Ses œuvres, assez nombreuses, ont souvent été confondues avec celles de son père, notamment en raison de l'utilisation de la même signature par les deux hommes. Il collabore avec son père à la conservation du Muséum d'histoire naturelle de Tours, d'abord comme taxidermiste⁴, puis lui succède comme conservateur à partir de 1883. D'autre part, les Landais présentent des œuvres aux expositions nationales et universelles de 1849, 1855 et 1867⁵, et en 1898 Charles-Joseph obtient le premier prix au premier concours d'art industriel de Tours⁶. C'est un homme pragmatique, polyvalent, sans formation théorique, dont les œuvres sont régulièrement achetées par une clientèle française et étrangère.

La *Tête de loup* de Charles-Joseph Landais acquise par les Arts Décoratifs en 2009⁷ est une œuvre marginale par rapport à la production familiale. Elle a cependant séduit Horace Hennion, fin connaisseur, qui l'a acquise pour sa collection personnelle : « Je tiens pour une des meilleures pièces de Charles Landais, une tête de loup formant porte-bouquet et mesurant environ 30 centimètres : l'idée est originale, l'ensemble est heureux et la facture est excellente. »⁸ C'est la seule mention connue de cette œuvre étrange qu'il présente à l'exposition de céramique tourangelle en 1934⁹. De fait, le mammifère réputé le plus féroce d'Europe est représenté ici dans toute sa bestialité : la tête aux oreilles aplaties est pointée vers l'avant, sa paire d'yeux perçants émergeant au

³ Horace Hennion, « Notices nécrologiques. [...] Les Landais (*Notes et souvenirs*) », *Bulletin de l'Association des commis architectes de Touraine*, (13 décembre 1913), p. 64-85. Cité dans *Un bestiaire fantastique. Aviseau et la faïence de Tours (1840-1910)*, éd. Philippe Le Leyzour et Danielle Oger, catalogue d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 219. Horace Hennion a été conservateur du Musée des Beaux-Arts de Tours de 1920 à 1947.

⁴ Charles-Joseph Landais se fait déclarer naturaliste sur l'acte de naissance de son fils Alexandre-Joseph en 1860.

⁵ *Un bestiaire fantastique, op. cit.*, p. 217-218.

⁶ *Ibid.*, p. 219.

⁷ La *Tête de loup* a pu entrer dans les collections du Musée des Arts Décoratifs (inv. 2009.170.1) grâce au mécénat des Friends of the Musée des Arts Décoratifs, et au soutien de la Galerie Vauclair, que je tiens à remercier pour leur générosité.

⁸ *Un bestiaire fantastique, op. cit.*, p. 219.

⁹ Voir *La Céramique Tourangelle du XVIII^e au XX^e siècle*, catalogue d'exposition, Tours, Impr. Arrault et Cie, 1934, p. 17, n° 277. Il s'agit d'une terre vernissée, recouverte d'une glaçure plombifère, colorée par différents oxydes métalliques, sans étain.

milieu de poils roux, le museau entr'ouvert découvre des dents pointues, irrégulières. En même temps qu'il inquiète, ce loup intrigue : il se tient sur trois pattes et son ventre est remplacé par la cavité d'un vase traité en bleu mou-cheté. La base porte la signature « Landais ». L'œuvre n'a rien d'académique et sort des canons de la beauté classique, mais elle est d'une telle vérité, qu'elle suscite un sentiment d'horreur (Pl. X).

Qu'est-ce qui a pu motiver Landais à réaliser cette étrange *Tête de loup* ? Certes cet animal est au cœur de l'imaginaire collectif, et, s'il est particulièrement présent dans la littérature, nourrissant des récits effroyables où se mêlent légendes et faits réels¹⁰, il ne fait pas partie des thèmes de prédilection des peintres et des sculpteurs. Quant au domaine des arts décoratifs, il y est rarement évoqué¹¹.

En revanche dans le domaine scientifique, le loup est minutieusement étudié par les naturalistes. Linné définit l'espèce du *canis lupus*, et dans son *Histoire naturelle*, Buffon lui consacre un important chapitre rédigé par Daubenton¹². L'animal est conservé dans les ménageries royales et entre dans la majorité des musées d'histoire naturelle qui s'ouvrent au cours du XIX^e siècle, en détaillant les différentes sous-espèces repérables à la couleur du poil gris, noir, blanc ou rouge. Or il se trouve que le Muséum d'histoire naturelle de Tours en expose un, décrit par un érudit naturaliste de Picardie, Ernest Cotty : « Un Loup ♀ (*Canis lupus*), carnassier digitigrade [...] fauve-clair en dessus, blanc-jaunâtre en dessous, d'une taille imposante, et armé d'un fort respectable râtelier, quoiqu'il n'ait que trois ans. Cette louve a été prise à quelques kilomètres de Tours. »¹³ Cette description, qui date précisément de l'époque où les Landais sont très actifs au Muséum de Tours – Charles-Joseph comme taxidermiste et son père comme conservateur – révèle une étroite proximité avec la *Tête de loup* : outre la dentition bien développée, la couleur « fauve » est assez inhabituelle chez le carnassier en France pour

¹⁰ Voir Jean Marc Moriceau, *Histoire du méchant loup, 3000 attaques sur l'homme en France (XV^e-XX^e siècle)*, Paris, Fayard, 2007.

¹¹ Voir *Le Loup*, catalogue d'exposition, Gien, Musée international de la Chasse, 1992.

¹² Georges-Louis Leclerc Buffon, *Histoire naturelle générale et particulière : avec la description du Cabinet du Roy*, Paris, Impr. Royale, 1768, t. 7, p. 39-75.

¹³ Ernest Cotty, « Description du Musée d'histoire naturelle et du Jardin botanique et zoologique de Tours », *Mémoires de la Société Linéenne du Nord de la France*, 2-3 (1869), p. 280-352, ici p. 286. Voir également la monographie imprimée : Ernest Cotty, *Description du Musée d'histoire naturelle et du Jardin botanique et zoologique de Tours*, Amiens, Impr. de Lenoël-Hérouart, 1871, p. 11. Le Musée d'histoire naturelle de Tours a entièrement brûlé en juin 1940, entraînant la disparition de l'ensemble des collections, en même temps que la totalité des inventaires, écrits et sources, etc.

être soulignée par Cotty et choisie par Landais, qui la panache de noir et de marron foncé. Si rien ne prouve que la *Tête de loup* est une reproduction de la louve du Muséum d'histoire naturelle de Tours, rien ne l'interdit non plus.

Horace Hennion, qui a acquis la *Tête de loup*, parle non pas d'une sculpture, mais d'un «porte-bouquet» ou d'un «cache-pot»¹⁴. L'idée serait ridicule si nous en restions au bouquet classique, apprêté, destiné à un salon bourgeois. Il serait plus logique de suggérer l'hypothèse d'un vase rempli d'une masse végétale dense et touffue, comme un taillis sauvage, dans l'esprit du microcosme naturel foisonnant et rustique, traité en trompe-l'œil par les Landais et les Avisseau. Or l'orifice du vase, particulièrement large proportionnellement à sa hauteur, invite à y placer une profusion volumineuse. Dans ce cas, Landais fait coup double : d'une part, il organise la mise en scène d'une louve brusquement surgie de hautes herbes ou d'un buisson, dans un instantané glaçant d'horreur. D'autre part, il mêle nature sculptée et nature réelle, abusant l'œil du regardeur dans un «comme si» beaucoup plus suggestif que les nombreux plats «rustiques», où les plantes et animaux représentés ne laissent aucune place à des fragments prélevés directement dans la nature.

La tête de l'animal révèle l'excellente technique du modelage que possède Charles-Joseph Landais, précise, rapide, notamment dans le traitement du poil fauve, sculpté et repris à coups de pinceau. Cette vérité dans l'imitation de la nature pourrait placer Landais parmi les meilleurs sculpteurs animaliers. Il est contemporain des vifs débats qui agitent les sculpteurs depuis le XVIII^e siècle : fallait-il ou non peindre les statues en vue d'organiser un trompe-l'œil ? Alors que les théoriciens de la sculpture débattaient méticuleusement des règles strictes condamnant l'usage de la couleur¹⁵, la tradition des faïenciers est au contraire de produire avec une grande liberté des pièces aux teintes vives, s'attirant les jugements répétés de mauvais goût populaire de la part de l'élite érudite et raffinée. Dans sa *Grammaire des arts du dessin*, Charles Blanc l'exprime très clairement :

¹⁴ Voir Horace Hennion, cité dans *Un bestiaire fantastique*, op. cit., p. 219, et *La Céramique Tourangelle*, op. cit., p. 17.

¹⁵ On relève des critiques sur l'usage déplaisant et «répugnant» de la couleur dans les porcelaines dès le milieu du XVIII^e siècle. Voir Edme-François Gersaint, *Catalogue raisonné des différens effets curieux et rares contenus dans le Cabinet de feu M. le Chevalier de La Roque*, Paris, Jacques Barois, 1745, p. 86 ; Edme-François Gersaint, *Catalogue raisonné des bijoux, porcelaines, bronzes [...] de M. Angran vicomte de Fonspertuis*, Paris, Pierre Prault, 1747, p. viii ; Claude-Henri Watelet, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, article «Sculpture», Paris, L. F. Prault, 1792, t. 5, p. 480. Je remercie Anne Perrin-Khelissa pour ces indications.

Si la sculpture, qui façonne ses images en ronde bosse, ajoutait à la vérité palpable des formes la vérité optique des couleurs, elle aurait avec la nature trop de ressemblance à la fois et pas assez ; elle serait tout près du mouvement et de la vie, et ne nous montrerait que l'immobilité et la mort. La couleur, après un moment d'illusion, ne ferait que rendre plus sensible et plus choquante l'absence de vie, et cette première apparence de réalité deviendrait repoussante quand on la verrait démentie par l'inertie de la matière¹⁶.

Il compare ces sculptures peintes aux figures de cire, «fantômes qui [...] font horreur [au spectateur]», «spectres épais et vides, en qui la vie n'est point et ne fut jamais» et qui «n'ont pas même la majesté de la mort»¹⁷. En 1893, Frémiet conçoit son groupe *Orang-outan étranglant un sauvage de Bornéo*, prévu pour l'entrée du Muséum d'histoire naturelle de Paris, et qui suscite une vive polémique sur le fait qu'il serait ou non polychrome¹⁸. Et Paul Mantz accuse la sculpture peinte de susciter le «suffrage des curiosités vulgaires et peut-être aussi de l'applaudissement de Curtius»¹⁹. De son côté Charles Cordier se justifie d'introduire la couleur en invoquant une démarche scientifique – donner à voir les races humaines –, à l'époque de la naissance de l'ethnologie. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle les manufactures de faïence participent à leur manière au débat en faisant appel à des sculpteurs animaliers formés à l'École des Beaux-Arts²⁰. Les céramistes de Tours n'ont pas besoin de prendre cette initiative, puisqu'ils sont eux-mêmes d'excellents sculpteurs.

Il y a plus. Deux anomalies dans la *Tête de loup* révèlent que Charles-Joseph Landais est aussi taxidermiste. D'une part, sur le socle trois pattes de l'animal sont ramassées dans une attitude singulière et artificielle. D'autre part, en guise d'anse, Landais conçoit une sorte de queue ligneuse, rugueuse, entortillée, inconfortable, qui se termine discrètement par... la quatrième patte posée sur la panse du vase (Pl. XI) ! Contrairement aux sculpteurs

¹⁶ Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture*, Paris, Jules Renouard, 1867, chap. XV du livre deuxième, p. 459.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Catherine Chevillot, «A propos de l'orang-outan (1893) de Frémiet du musée de Dijon», *Revue du Louvre*, 1 (1989), p. 53-56.

¹⁹ Paul Mantz, «Le Salon de 1859», *Gazette des Beaux-Arts*, 2 (avril, mai, juin 1859), p. 350-371, ici p. 371. Philippe Mathé Curtz, dit Curtius, médecin et sculpteur sur cire, a créé la Caverne des Grands voleurs en 1782 à Paris, dans laquelle étaient mis en scène les crimes les plus crapuleux. Curtius enseigne le modelage en cire à Marie Tussaud qui ouvrira le célèbre musée londonien.

²⁰ Par exemple Paul Comolera, ainsi qu'Albert-Ernest Carrier-Belleuse travaillent pour Minton, puis Choisy-le-Roi, les Massier pour Vallauris, puis Utzschneider & Cie à Sarreguemines. Je remercie Etienne Tornier pour ces indications.

animaliers, les taxidermistes prennent souvent des libertés pour présenter les animaux et inventent des mises en scène plus ou moins imprévues, destinées à surprendre le visiteur. Nul doute que la *Tête de loup* renvoie à ces usages. Or Landais est contemporain d'une évolution majeure dans les pratiques de la taxidermie : la nouvelle technique du plâtre à modeler permet dorénavant de sculpter les volumes des animaux avec une précision que ne permettaient pas les traditionnels mannequins de bois ou de métal²¹. Dans sa démarche il ne cherche pas tant à réduire le nombre de pattes sur le socle, qu'à enrichir l'anse par la quatrième patte. Pourquoi ? Parce que, traditionnellement, l'anse est prétexte à la recherche d'effets, sorte d'« événement ornemental » situé au point de rencontre entre deux corps – l'objet saisi et la main saisissant – et à ce titre elle est souvent sur-ornée de chimères, femmes lascives, animaux monstrueux, etc.²² Autant la tête de la louve est d'une incontestable vérité, autant l'anse/patte, comme les trois pattes réunies sur le socle, relèvent du monstrueux, de sorte qu'au moment où la main saisit l'anse, elle annule le trompe-l'œil éveillé par la tête. Le temps du saisissement est ici double : le regard de l'animal, suscitant l'effroi, puis la découverte et le toucher de l'anse chimérique, qui annule le « comme si ».

La *Tête de loup* de Charles-Joseph Landais pourrait avoir fait l'objet d'un processus à tiroirs : la louve est tuée probablement vers le milieu du XIX^e siècle, puis immortalisée au Muséum d'histoire naturelle de Tours et reproduite en céramique par son taxidermiste. Ce double entre dans la collection personnelle du conservateur du Musée des Beaux-Arts de Tours, qui l'expose en 1937 organisant ainsi une sorte d'ubiquité de l'animal dans les deux principaux musées de la même ville. Trois ans plus tard, la louve naturalisée brûle dans l'incendie du Muséum d'histoire naturelle. En 2009, son effigie, passant du statut de double à celui de mémoire, rejoint le Musée des Arts Décoratifs de Paris.

Si Landais joue sur les frontières qui séparent faïenciers, taxidermistes et sculpteurs animaliers, la louve, elle, en traverse une autre : celle des classifications muséales, passant de la « nature » au « décor ». Mais toujours dans le « comme si... » qui lui permet de poursuivre des vies si diverses.

²¹ Le taxidermiste Jules Terrier l'utilise pour la Grande Galerie de Zoologie du Muséum d'histoire naturelle de Paris en 1889. Voir Jack Thiney et Sophie Grisolia, « Extension du domaine de la taxidermie », *La Lettre de l'OCIM*, 139 (2012), p. 5-13, <https://ocim.revues.org/1012>, consulté le 6 avril 2017.

²² Voir par exemple les anses des aquamaniles médiévaux, notamment germaniques. A ce sujet : Peter Barnet et Pete Dandridge, *Lions, Dragons, & other Beasts: Aquamanilia of the Middle Ages: Vessels for Church and Table (Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design & Culture)*, New Haven, Yale University Press, 2006.

LE POST-IT ET L'ÈRE NUMÉRIQUE

Melissa RÉRAT
Université de Neuchâtel

L'arrivée du numérique il y a une trentaine d'années a sans conteste transformé le monde de la recherche et le domaine de la création, tant au niveau de leur production et de leur transmission, que celui de leur conservation et de leur archivage¹. L'épithète « numérique » qualifie non seulement un système de codage, mais aussi une période. Dans le premier cas, il s'agit du « codage d'un signal en éléments de langage binaire »². En ce qui concerne la période, on parle d'« ère numérique » ou de « révolution (du) numérique »³ pour qualifier la phase de profonds bouleversements culturels et sociétaux engendrés par la mise sur le marché de l'ordinateur personnel dans les années 1980 et la diffusion du *World Wide Web* au début des années 1990⁴.

Ces années voient également la commercialisation d'un nouveau type de papier à notes : le post-it, que les *Dictionnaires de français Larousse* en ligne définissent comme un « [b]ecquet partiellement enduit d'une colle qui permet de le décoller et de le repositionner »⁵. En 1974, Arthur Fry, chercheur employé par l'entreprise américaine 3M (Minnesota Mining and Manufacturing), développe ce petit papier collant détachable à partir d'un échec de son collègue Spencer Silver qui, en tentant d'inventer une colle très

¹ Michael Rush, *Les Nouveaux Médias dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2005 [1999], p. 180.

² *Encyclopédie Nouveaux Médias*, <http://www.newmedia-art.org/francais/glossaire.htm>, consulté le 26 juin 2017.

³ Michael Rush, *Les Nouveaux Médias dans l'art*, loc. cit. ; Philippe Dubois, *La question vidéo : entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Editions Yellow Now, 2011, p. 55.

⁴ Dominique Moulon, *Art contemporain nouveaux médias*, Paris, Nouvelles Editions Scala, 2011, p. 64. Voir également l'article d'Olivier Donnat, « Les pratiques culturelles à l'ère numérique », *Bulletin des Bibliothèques de France*, 55/5 (2010), p. 6-12.

⁵ *Dictionnaires de français Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/Post-it/62931?q=post-it#62226>, consulté le 26 juin 2017.

puissante, n'avait obtenu qu'un adhésif léger⁶. Durant les années 1980, cette trouvaille passablement simple va rapidement rencontrer un vif succès auprès des consommateurs. Tout comme le numérique, le post-it a d'abord été une invention fort utile dans le cadre professionnel, avant de s'immiscer dans la sphère privée ainsi que dans le domaine de la création.

De la rencontre entre le numérique et la création est né l'art (contemporain) nouveaux médias⁷. L'œuvre d'art y est mobile, intangible et échappe de ce fait à la plupart des outils d'analyse de l'historien de l'art, qui se voit contraint d'adopter d'autres approches. Il peut s'inspirer de celles de l'histoire du cinéma et de l'analyse filmique, des sciences de l'information et de la communication, des sciences informatiques ou encore de la sociologie. Les quelques théoriciens qui ont tenté d'étudier des créations issues de la révolution numérique s'accordent à reconnaître la nouveauté et la difficulté de l'exercice. Lorsqu'il traite de la vidéo et de ses développements numériques, Philippe Dubois met en évidence l'interdisciplinarité d'un tel sujet – «entre cinéma et art contemporain» – d'une part, et le questionnement qui en résulte d'autre part. Pour lui, la vidéo n'est ni un médium, ni un support, encore moins une technique, un mouvement ou un genre artistique, mais une question :

Quand on parle de vidéo, sait-on au juste de quoi l'on parle ? D'une technique ou d'un langage ? D'un processus ou d'une œuvre ? D'un moyen de communication ou d'un art ? D'une image ou d'un dispositif ?⁸

Lev Manovich, informaticien et théoricien phare des nouveaux médias, propose pour sa part d'«adopter la terminologie et les paradigmes de la science informatique pour construire une théorie de la culture informatisée»⁹, méthode qui dénonce l'insuffisance des sciences humaines et sociales pour le traitement de la culture numérique. L'ambition de Manovich est de considérer

⁶ Voir l'article «La fabuleuse histoire du Post-it», *Le Parisien*, 21 octobre 2006 (<http://www.leparisien.fr/val-d-oise/la-fabuleuse-histoire-du-post-it-21-10-2006-2007435611.php>, consulté le 26 juin 2017).

⁷ Expression reprise de Dominique Moulon, *Art contemporain nouveaux médias*, op. cit. L'expression «nouveaux médias» (*new media*) apparaît déjà en 1968 dans le catalogue de l'exposition *Cybernetic Serendipity* (p. 5) présentée à l'Institute of Contemporary Arts de Londres, mais qualifie de nouveaux matériaux tels que le plastique. Les archives de cette exposition, y compris le catalogue, sont conservées en ligne : <http://cyberneticserendipity.net>, consulté le 26 juin 2016.

⁸ Philippe Dubois, *La question vidéo : entre cinéma et art contemporain*, op. cit., p. 79.

⁹ Lev Manovich, *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, Les presses du réel, 2010 [2001], p. 74.

la culture dans son ensemble, et non de se concentrer sur l'emploi artistique des nouveaux médias. Aussi, il présente les nouveaux médias comme résultant de la synthèse de deux histoires : l'histoire des technologies de calcul et celle des technologies médiatiques, réunion qui «entraîne la traduction de tous les médias existants en données numériques accessibles par ordinateur»¹⁰, fonctionnant de manière hypertextuelle.

Un hypertexte, ou hypermédia lorsque le médium est audiovisuel¹¹, s'appréhende grâce à des nœuds de signification que lient des hyperliens, ce qui permet une lecture non linéaire du message. Ainsi, l'accès à l'information et donc la compréhension s'opèrent de manière associative, d'un nœud à un autre, de façon personnalisée et interactive.

Le post-it, de par ses dimensions réduites, sa flexibilité, sa mobilité et ses possibilités de réemploi, est le support idéal à une réflexion par association, interaction et recoupement d'idées. Plusieurs théoriciens du management ont d'ailleurs réfléchi à l'utilité de ce petit bout de papier coloré pour le travail en équipe. En 2014, David Lavenda n'hésite pas à présenter le post-it comme un outil d'innovation et de collaboration¹². Après son emploi comme support de notes à coller sur des documents à transmettre à ses collègues, ou comme rappel personnel à apposer sur son poste de travail (Fig. 15), le post-it connaît actuellement une seconde vie en tant que base de réflexion collaborative. Lors de *brainstormings* ou de séances de groupe, chaque employé écrit une idée sur un post-it avant de le coller sur un tableau. Une fois toutes les idées rassemblées, une discussion s'ensuit lors de laquelle les post-it peuvent être décollés, recollés, effacés, réécrits, rassemblés¹³. Cette manière de travailler et de réfléchir est très proche du fonctionnement d'un hypertexte puisqu'associative et non linéaire.

Ce nouvel engouement pour le post-it connaît en 2011 un développement créatif inattendu dans quelques entreprises françaises, sous le nom de «Post'it® War»¹⁴. Quelques employés se sont armés de post-it de différentes teintes afin de créer, sur les fenêtres de leurs bureaux, des personnages de

¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹¹ *Ibid.*, p. 118-119.

¹² David Lavenda, «How the post-it note could become the latest innovation technology», *Fast Company*, 26 mars 2014 (<http://www.fastcompany.com/3027722/how-the-post-it-note-could-become-the-latest-innovation-technology>, consulté le 26 juin 2017).

¹³ La firme 3M a d'ailleurs récemment mis en ligne un site fournissant divers conseils pour l'emploi de post-it lors de travaux collaboratifs. Voir http://www.post-it.com/3M/en_US/post-it/ideas/collaborate/?WT.mc_id=www.Post-it.com/Collaborate, consulté le 26 juin 2017.

¹⁴ Voir le site consacré au phénomène, <http://www.postitwar.com>, consulté le 26 juin 2017.

jeux vidéo et de dessins animés par la simple accumulation et juxtaposition de carrés de papier colorés. La « guerre » consistait à ce que les employés de la société voisine répondent par une création sur les parois vitrées de leur bâtiment¹⁵. Ce combat s'est étendu au-delà des frontières françaises – on le signale au Québec en 2015¹⁶ – et surtout hors des murs administratifs puisqu'il semble avoir inspiré plusieurs artistes, notamment par ses similitudes avec le Street Art et le Pixel Art. Pour exemple, la *grunt gallery* de Vancouver a présenté durant l'été 2011 l'installation-performance *Taking Care of Business* de l'artiste nouveaux médias Immony Men (Fig. 16)¹⁷. Le jeune homme a occupé une salle de la galerie de 9h00 à 17h00, du 9 juillet au 6 août, pour y imprimer méticuleusement dix mille post-it. Chaque post-it était ensuite apposé sur les murs de la galerie, de manière à recomposer la photographie d'un espace administratif. Immony Men déclare avoir eu l'idée de ce projet lorsqu'il cumulait trois emplois parallèlement à ses études¹⁸. Il souhaitait traiter du travail administratif quotidien, de sa dimension à la fois répétitive, aliénante et confortable. Il est toutefois significatif que cette œuvre ait vu le jour durant l'été d'apparition de la « Post-it® War ».

A l'heure du tout numérique et des inquiétudes qui en découlent, il semblerait que le papier fasse de la résistance. Le post-it montre bien que la révolution numérique – dont nous vivons actuellement une troisième phase avec la montée en puissance des *smartphones*¹⁹ – consiste bien plus en une transformation de notre manière de travailler, de communiquer et de créer, en une modification des formats, une diversification des supports, qu'en un remplacement de médiums par de nouveaux. La traduction des médiums existants en

¹⁵ Voir notamment l'article paru dans *Le Monde* du 1^{er} août 2011, « POST-IT – Les open-space parisiens se déclarent la guerre », <http://bigbrowser.blog.lemonde.fr/2011/08/01/post-it-les-open-space-parisiens-se-declarent-la-guerre/>, consulté le 26 juin 2017.

¹⁶ Ian Bussièrès, « La "guerre" des Post-it gagne Québec », *leSoleil*, 23 juin 2015 (<http://www.lapresse.ca/le-soleil/affaires/techno/201506/22/01-4880247-la-guerre-des-post-it-gagne-quebec.php>, consulté le 26 juin 2017).

¹⁷ Site de la *grunt gallery* : <http://grunt.ca/exhibitions/taking-care-of-business/>, consulté le 26 juin 2017. Voir également le site de l'artiste, <http://immonymen.com>, consulté le 26 juin 2017, ainsi que le texte de Leanne L'Hirondelle rédigé en 2012 pour l'exposition *Bureaucratie : Immony Men, René Price* à la Gallery 101 d'Ottawa, disponible sur le site de la galerie, <http://g101.ca/EXHIBITS/BUREAUCRACY>, consulté le 26 juin 2017.

¹⁸ Voir l'article de Marsha Lederman, « In Vancouver, 10'000 Post-its add up to a notable art exhibit », *The Globe and Mail*, 25 juillet 2011 (<http://www.theglobeandmail.com/arts/in-vancouver-10000-post-its-add-up-to-a-notable-art-exhibit/article588257/>, consulté le 26 juin 2017).

¹⁹ Olivier Donnat parle de troisième âge médiatique. Voir à ce sujet « Les pratiques culturelles à l'ère numérique », *art. cit.*, p. 12.

données numériques, pour reprendre les termes de Manovich, n'a pas impliqué leur disparition. Cette « traduction numérique » touche davantage leurs modalités d'emploi que leur matérialité²⁰.

C'est d'ailleurs cette cohabitation et cette diversification des médiums analogiques et numériques²¹, des modes de réflexion, de recherche et de création qui permettent la communication et le partage entre chercheurs confirmés et jeunes historiens de l'art, tout en permettant à ces derniers de parfois surprendre leurs aînés par une curiosité ou une originalité... hypertextuelle ! (Fig. 17)

²⁰ On trouve ce même type de fonctionnement où l'analogique s'inspire du numérique et vice versa dans différents domaines, notamment l'informatique large public : les logiciels tels que Microsoft Word ou Adobe Acrobat reprennent le format de page A4, imitent le tracé d'un feutre, etc. A ce sujet et plus largement sur la lecture sur écran, voir l'article de Roger Chartier, « L'écrit sur l'écran. Ordre du discours, ordre des livres et manières de lire », *Entreprises et histoire*, 2/43 (2006), p. 15-25.

²¹ Depuis peu, le post-it existe également sous forme numérique : Post-it® Plus App. Voir la présentation de l'application sur le site *iTunes*, <https://itunes.apple.com/us/app/post-it-plus/id920127738?mt=8>, consulté le 26 juin 2017.



Fig. 15. Exemple de l'emploi de post-it en milieu professionnel, 2015. © Photo: Ketty Villemin.



Fig. 16. Immony Men, *Taking Care of Business*, 2011, dix mille post-it imprimés.
Vue d'exposition à la grunt gallery, Vancouver. © Photo: Henri Robideau.

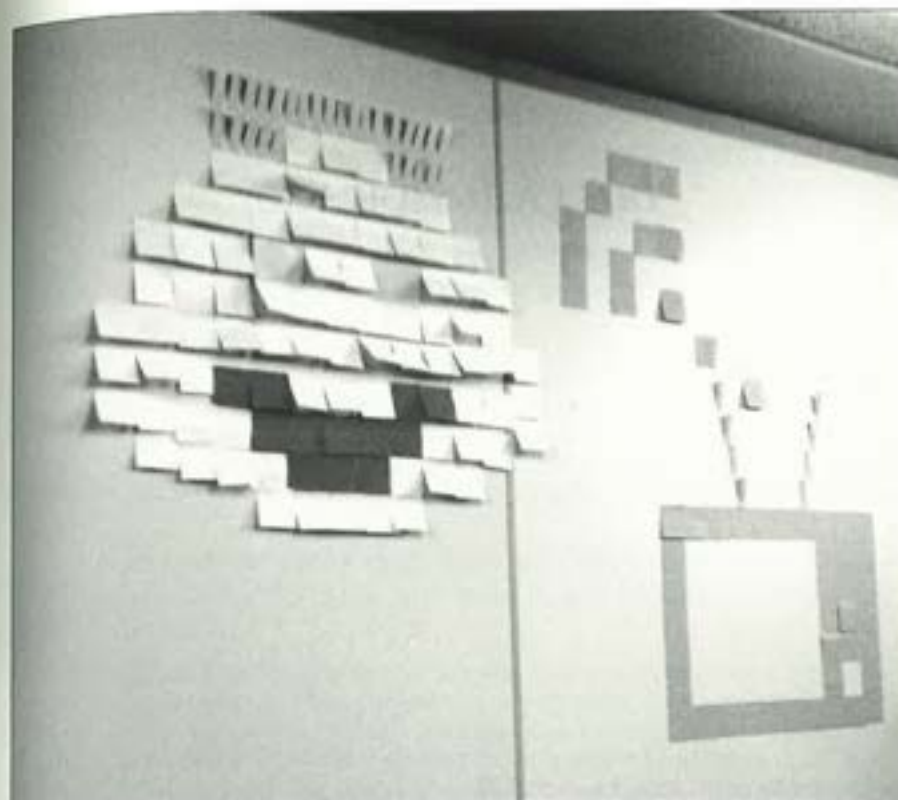


Fig. 17. Melissa Rérat, *Curiosité hypertextuelle*, 2015, cent quatre-vingt-trois post-it.
©Photo: Melissa Rérat.

DE L'HOMME À L'ART

LE THÉÂTRE ET LA THÉRAPEUTIQUE
DE LA MALADIE DE L'ÂME
(QUELQUES NOTES SUR ARISTOTE,
CAELIUS AURÉLIEN ET ESQUIROL)¹

Jackie PIGEAUD (1937-2016)

Nous aimerions ici apporter quelques réflexions sur le théâtre considéré comme psychothérapie. Bien évidemment, il nous faut commencer avec Aristote et la *catharsis* de la *Poétique*. L'on connaît le texte, si difficile et si passionnant :

Donc la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant *pitié* et *crainte*, opère la *purgation* (*catharsis*) propre à pareilles émotions².

Nous reviendrons sur ce texte. Nous voudrions en proposer une interprétation nuancée, mais claire et le plus largement compréhensive. Nous

¹ Cet article a été publié pour la première fois dans la revue *Littérature, Médecine et Société. Université de Nantes*, 2 (1980), p. 150-185 puis intégré dans l'ouvrage *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine. La manie*, Paris, Les Belles Lettres, 1987. A la demande de l'auteur, il est reproduit ici dans sa forme originale.

² Aristote, *Poétique*, trad. Joseph Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932, 1449 b 24. Nous n'avons pas l'intention de citer ici toutes les éditions et traductions de la *Poétique*, ni la liste énorme des œuvres qui lui sont consacrées. Signalons seulement l'édition de Rudolf Kassel, *Aristotelis: De arte poetica liber*, Oxford, Oxford Classical Texts, 1965 et en France, toute récente, l'édition, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980. Ce travail, honorable compilation, n'a que le tort d'être proposé comme «une lecture où la rigueur philologique ne le cède en rien à l'"invention" herméneutique». En vérité, rien de neuf. Un pavillon outrageusement moderne couvre une vieille marchandise. Nous ne sommes évidemment pas contre la vieille marchandise. Pour une bibliographie sur la *Poétique*, voir Lane Cooper, *Aristotle on the Art of Poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1947; Alfred Gudeman, *Aristoteles' Peri Poiêtikês*, Berlin, de Gruyter, 1934; *Aristotle's Poetics*, trad. Leon Golden et éd. Osborne B. Hardison, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1968.

considérerons ensuite un passage de Caelius Aurélien qui nous semble être le plus ancien témoignage médical sur la théorie aristotélicienne de la *catharsis*. Nous terminerons par un petit texte d'Esquirol, qui n'est pas sans poser des problèmes de *poétique*, pour revenir à Aristote.

I. Aristote et la *catharsis*

Nous allons essayer d'être clair et pédagogique, dans un sujet si obscur et controversé, à propos d'une phrase couverte de gloses. Et nous allons tenter d'exposer, de la manière la plus complète que nous pourrons, les thèses possibles et, naturellement, déjà proposées, à propos de la phrase :

[...] représentation d'une action [...] δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν [...] menant à terme, par le moyen de la pitié et de la crainte, la purgation des passions de ce genre.

Nous n'allons pas faire l'histoire des interprétations, mais tenter de les classer de manière intelligible.

La difficulté du texte d'Aristote peut se résumer aux trois problèmes suivants : a) sens de *catharsis* ; b) visée de cette *catharsis* : c'est-à-dire le sens qu'il faut donner à *pitié*, *crainte* et τῶν τοιούτων παθημάτων, de *telles* passions ; c) processus de cette *catharsis*.

Cette première distinction n'est pas inutile, car dans les raisonnements, l'on glisse souvent d'un problème à un autre, volontairement ou involontairement ; notamment a) et b) sont souvent mal dégagés.

Les thèses soutenues peuvent se ramener à quelques catégories assez nettes : 1) la thèse morale ; 2) la thèse esthétique ; 3) la thèse aléatoire ; 4) la thèse intellectualiste ; 5) la thèse médicale.

Ces propositions ont ceci en commun, toutefois, qu'elles considèrent que les passions (pitié, crainte, et telles), sont celles du spectateur. Mais la théorie, que nous pourrions appeler interne, a été soutenue, qui voudrait que la *catharsis*, au sens non médical évidemment de purification, portât sur les événements de l'intrigue et non sur les émotions des spectateurs. C'est la position de H. Otte³, développée par G. F. Else⁴ qui écrit :

Thus the catharsis is not a change or end product in the spectator's soul, or in the fear and pity (i.e. the dispositions to them) in his soul, but a process carried forward in the emotional material of the play by its structural ele-

³ Heinrich Otte, *Neue Beiträge zur aristotelischen Begriffsbestimmung der Tragödie*, Berlin, Weidmann, 1928.

⁴ Gerald F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1957, p. 439.

ments, above all by the recognition. [...] The catharsis, that is, the purification of the tragic act by the demonstration that its motive was not μισῶν (pollué), is accomplished by the whole structure of the drama, but above all by the recognition [...].

Nous avons : a) sens non médical et très faible ; b) sens original et marqué ; c) le moyen est la reconnaissance : *anagnorisis*.

Nous saluons l'intelligence de cette thèse structurale, en disant que nous ne la retiendrons pas. Il nous semble que l'intérêt de la définition aristotélicienne est de mettre en relation le spectacle et le spectateur, et la *catharsis* ne saurait à notre avis viser que les passions du spectateur. Selon nous, le plus remarquable est d'abord qu'Aristote définisse le théâtre comme une relation, un rapport, celui du spectacle au spectateur. Il n'y a pas de théâtre hors de cette relation, et toute réflexion sur le théâtre devrait être réflexion de cette relation⁵. La position de Else le pousse à laisser de côté le texte de la *Politique* qui définit justement l'effet de la musique⁶. Nous en reparlerons.

Nous attribuerons chaque thèse à son représentant qui nous paraît le plus éminent.

1) La thèse morale. C'est celle de Lessing⁷ :

Pour faire bref, cette purgation consiste simplement dans la transmutation des passions en vertus.

Comme pour Aristote *in medio stat virtus*, la tragédie enlève donc le caractère excessif de la pitié et de la crainte. Bernays appelle la tragédie selon Lessing une maison de correction⁸. Lessing, comme le remarque Bernays, reste très vague sur ce que nous avons appelé c), et interprète le τῶν τοιούτων

⁵ Contre cette interprétation : Leon Golden, «The "Classification theory" of katharsis», *Hermes*, 104/4 (1976), p. 443, qui remarque que la théorie d'Else «divests Aristotle's definition of tragedy of any reference to the telos of tragic mimesis [...] it would seem absurd that Aristotle would discuss relatively minor matters [...]».

⁶ *Politique*, VIII, 1342 a u 16.

⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Hambourg et Brême, Cramer, 1767-1769, n° 78. Voir Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles*, Francfort-sur-le-Main, Klostermann, 1940 ; voir aussi, Pierre Somville, *Essai sur la Poétique d'Aristote*, Paris, Vrin, 1975, p. 168-171.

⁸ Jacob Bernays, «Aristotle or the effect of tragedy», dans *Articles on Aristotle, 4. Psychology and aesthetics*, éd. J. Barnes et al., Londres, Duckworth, 1979, p. 154-165, ici p. 155, note 29.

παθημάτων de b) en disant qu'il faut ajouter à *pitié* toutes les autres passions philanthropiques, et à *crainte* par exemple la tristesse et le chagrin⁹.

2) La thèse esthétique, celle de Goethe – *Nachlese zu Aristoteles Poetik*¹⁰ :

[Aristote] entend par catharsis cet accomplissement apaisant qui est effectivement recherché dans toute représentation dramatique comme aussi dans toute œuvre poétique.

Goethe bannit toute perspective morale de la tragédie – et toute spécificité de la tragédie. On peut réduire l'effet tragique à l'effet poétique en général. Cette thèse, très souvent soutenue, l'a été encore récemment par P. Somville¹¹ et P. Dupont-Roc et J. Lallot dans leur travail sur la *Poétique*¹². Somville adopte la définition si l'on peut dire, de Butcher¹³.

Catharsis [...] doit s'interpréter en fonction de la «satisfaction esthétique» bien plus que comme l'effet d'une «cure» postulant une quelconque «sympathie».

Pour Dupont-Roc – Lallot, l'effet «cathartique de la tragédie» désigne «l'épuration des troubles [...] qu'elle fait naître chez les spectateurs, épuration qui substitue le plaisir à la peine»¹⁴.

Pitié et frayeur sont à entendre non comme l'expérience pathologique du spectateur, mais comme des produits de l'activité mimétique, des *éléments de l'histoire* qu'une élaboration spécifique a mis en forme pour en faire des paradigmes du pitoyable et de l'effrayant.

[...] Nous sommes mis en présence d'une histoire [...] où il reconnaît les formes, savamment élaborées par le poète, qui définissent l'essence du pitoyable et de l'effrayant, le spectateur éprouve lui-même la pitié et la

⁹ Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, op. cit., n° 77.

¹⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Werke. IV. Vermischte Schriften*, Berlin-Darmstadt, Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1956, p. 1040-1043, cité par Pierre Somville, dont nous donnons la traduction, *Essai sur la Poétique d'Aristote*, op. cit., p. 172-173; voir aussi Jacob Bernays, «Aristotle or the effect of tragedy», art. cit., p. 156.

¹¹ Pierre Somville, *Essai sur la Poétique d'Aristote*, op. cit.

¹² Aristote, *Poétique*, trad. et comm. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, op. cit.

¹³ Samuel H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, New York, Dover, 1951, p. 254, cité par Pierre Somville, *Essai sur la Poétique d'Aristote*, op. cit., p. 91.

¹⁴ Aristote, *Poétique*, trad. et comm. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, op. cit., p. 189.

frayeur, mais sous une forme *quintessenciée*, et l'émotion *épurée* qui le saisit alors et que nous qualifierons d'esthétique s'accompagne de plaisir¹⁵.

J'avoue ne pas comprendre ce que c'est qu'une forme *quintessenciée* ni une émotion *épurée*. Ce langage est aussi obscur que la catharsis elle-même. Pour finir cette assertion :

La catharsis tragique s'adresse, elle¹⁶ au meilleur public avide du plaisir que donne, par le frisson et la pitié, l'intellection des formes de l'effrayant et du pitoyable.

Cette thèse *esthétique* nous paraît d'une douceur et d'une délicatesse infinie. En fait, voici le spectateur relégué à son fauteuil de téléspectateur. Émotion garantie sans nuisance. Rien avant, rien après. L'on va au spectacle sans problèmes pathologiques préalables; on se donne une bonne heure de pathologie aseptisée; et l'on s'en retourne avec une bonne petite idée de la question. De quoi faire un article, certainement pas un icône. Où est la violence tragique?

Ô Artaud :

Nous ne sommes pas libres, et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela.

Mais Artaud n'était pas un intellectuel. Bernays avait bien raison de parler «des images d'incertitude qui enveloppent l'expression "tragique purification des passions" quand les marchands de jargon esthétique l'utilisent»¹⁷. Je suis tout à fait d'accord avec W. J. Verdenius, quand il écrit :

There is not the slightest hint to the effect that the phrase δι' ἑλέου καὶ φόβου should refer to emotions purified through aesthetic form. On the contrary, when Aristotle discusses the question what kinds of incidents are most suited to excite pity and fear, he does not say a word about their aesthetic or universal nature, but keeps the problem within the sphere of everyday life (1453 b 11 et suiv.)¹⁸.

¹⁵ *Ibid.*, p. 190. Souligné par nous.

¹⁶ Par opposition à la catharsis musicale de *Poétique* [n.d.r. : *Politique*], 1342 a 4-16.

¹⁷ Jacob Bernays, «Aristotle or the effect of tragedy», art. cit., p. 156.

¹⁸ Willem Jacob Verdenius, «κάθαρσις των παθημάτων», dans *Autour d'Aristote, Recueil d'Études de Philosophie ancienne et médiévale offert à Mgr. Mansion*, éd. Louis De Raeymaeker et al., Louvain, Publications universitaires, 1955, p. 368-369.

3) La thèse aléatoire

Finalement Aristote aurait choisi arbitrairement *crainte et pitié* dans le matériel de Gorgias¹⁹. Ces deux passions ne doivent donc pas être valorisées. C'est la thèse de Fortenbaugh²⁰ :

The importance here is not the connection of poetry with two emotions subsequently picked out by Aristotle as peculiarly tragic emotions. Rather it is the connection with *charm and enchantments*. Poetry, like rhetoric, was compared with extra-rational phenomena that work upon emotions in the way that drugs work upon the body²¹.

La crainte, selon Fortenbaugh, implique des pensées et du corps²². Mais n'est-ce pas là le statut de toute émotion, comme le montreront si bien les Stoïciens ? La différence entre crainte et pitié viendrait de ce que la première est une émotion pratique²³, c'est-à-dire qui implique la finalité dans l'action, la pitié une émotion non pratique, pour la raison inverse²⁴.

4) L'interprétation intellectualiste est nettement décrite dans l'article de L. Golden²⁵. Elle s'appuie sur la « profonde orientation intellectuelle » du sens de catharsis dans le *Sophiste* de Platon (226 d 230 f)²⁶. En ce contexte :

[...] catharsis est définie comme le procès de l'élimination de l'ignorance par la démonstration que les fausses opinions sur lesquelles elle est fondée sont « self-contradictory ».

L'autre texte invoqué est bien évidemment *Phédon*, 67 c-d²⁷, où catharsis est définie comme la séparation de l'âme et du corps. Cette interprétation

¹⁹ Gorgias, *Hélène*, 9-10. Voir Hermann Diels et Walther Kranz (éd.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, Weidmann, 1952, t. 2, p. 290-291.

²⁰ William W. Fortenbaugh, *Aristotle on emotion*, Londres, Duckworth, 1975, p. 19 et suiv.

²¹ Là encore, souvenir de Gorgias, *Hél.*, 14.

²² William W. Fortenbaugh, *Aristotle on emotion*, *op. cit.*, p. 20.

²³ *Ibid.*, p. 79-80 : « Their emotion [des hommes en état de peur] is practical in the sense that it involves a particular kind of goal and normally manifests itself in a particular kind of goal-directed behaviour. »

²⁴ *Ibid.*, p. 83 : « He defines pity without mentioning a particular mode of action (*Rhet.*, 1385 b 13-16) and includes among the object of pity such irremediable items as death, age and ugliness (1386 a 8, 11). Apparently, Aristotle viewed pity as a non-practical emotion [...]. »

²⁵ Leon Golden, « The "Classification theory" of katharsis », *art. cit.*, p. 431-452.

²⁶ *Ibid.*, p. 444.

²⁷ *Ibid.*

évacue tout sens *métaphorique* de catharsis, ou plutôt ignore ce que c'est qu'une métaphore, qu'elle soit de type religieux ou médical, en faisant de catharsis un pur et simple concept. En ce qui concerne la catharsis de la *Poétique*, Golden s'appuie sur la valeur de *mimésis* (*Poét.*, 1447 a 13-16), qui fait de toute poésie une forme de *mimésis*, et sur *Poét.*, 1448 b 4-29 qui démontre que la nature de la *mimésis* est un processus cognitif qui « procure le plaisir de la *compréhension* (*μαθάνειν*) et celui du raisonnement par inférence (*συλλογίζεσθαι*) »²⁸. La conclusion est très claire :

La source de notre plaisir est dans notre profonde compréhension de la nature précise des événements engendrant crainte et pitié représentés.

Le lien entre catharsis et mimesis est fait grâce au travail de Lain Entralgo que nous examinerons plus loin (Golden adopte sa description de la catharsis). La catharsis de la *Poétique* ne saurait se traduire ici par *purgation*, ni par *purification*, mais plutôt par *clarification intellectuelle*. Il faut dire qu'il s'agit d'une interprétation très pauvre. En effet, toute interprétation est appauvrie qui n'est pas en mesure d'absorber la métaphore, qui renie la valeur de la métaphore. Je ne veux pas même concevoir ici si cette métaphore est médicale ou religieuse, mais je ferai remarquer que le texte même de la *Poétique* insiste sur l'importance des métaphores (1459 a 4)²⁹.

5) Nous avons réservé pour la bonne bouche la dernière interprétation, la médicale, celle que nous attribuerons à J. Bernays³⁰. Elle nous intéresse tout particulièrement, en tant qu'historien de la médecine antique. Mais disons tout de suite que nous n'y souscrivons pas complètement.

Bernays insiste sur le rapprochement avec *Politique VIII*, texte sur lequel nous reviendrons, pour mettre en évidence, à son avis, le point de vue *pathologique*³¹. Si nous prenons catharsis au sens concret, cela ne peut signifier que

²⁸ *Ibid.*, p. 445.

²⁹ Voir notre article, « Une physiologie de l'inspiration poétique ou de l'humeur au trope », *Les Etudes Classiques*, 46/1 (1978), p. 23-31.

³⁰ En réalité, elle doit l'être à Minturno, *De Poeta*, 1559. Sur l'histoire de la théorie médicale, voir Ingram Bywater, « Milton and the Aristotelian Definition of Tragedy », *Journal of Philology*, 27 (1900), p. 267-275. Mais c'est Jacob Bernays qui a structuré, de manière ferme et polémique, cette interprétation médicale : Jacob Bernays, *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas*, Berlin, Hertz, 1880 [1857, reprint 1968]. Nous citerons les extraits qu'en donnent, en anglais, Barnes *et al.*, *op. cit.* Voir aussi Gustav Teichmüller, *Aristoteles' Philosophie der Kunst*, Halle, Barthel, 1869, p. 176-179 et Ingram Bywater, *Aristotle on the art of poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1909, p. 152-159.

³¹ Jacob Bernays, « Aristotle or the effect of tragedy », *art. cit.*, p. 158.

l'une de ces deux choses : 1) une cérémonie de lustration ; 2) l'enlèvement ou l'allègement d'une maladie par quelque méthode. Si nous choisissons le sens n° 2, nos affaires prospèrent, écrit Bernays. Catharsis devient un type spécial de *iatρεία* qui est le terme utilisé dans *Politique* : l'extatique revient au calme à travers les chants orgiastiques comme le malade revient à la santé par le traitement médical³². Catharsis est un terme transposé de la sphère physique à la sphère des émotions et utilisé à propos d'une personne opprimée, et recherche non l'altération ou la soumission de l'élément oppressif mais l'excitation ou le réveil de ce dernier pour finalement le chasser, et ainsi accomplir une sorte de soulagement pour l'opprimé³³. Bernays, à propos du texte même de la *Poétique*, distingue *pathos* de *pathèma*, qui est le terme employé. Selon lui, d'après l'occurrence de la *Politique*, il est évident que c'est l'homme *pathéticos*, i.e. l'homme qui a une disposition permanente et une inclination profondément enracinée à une certaine émotion qu'il faut soigner, et non l'homme qui ressent pitié et crainte³⁴. *Pathèma*, c'est la condition du *pathéticos*. Au fond, c'est du *pathos* morbide.

Cette théorie médicale présente un avantage épistémologique. Elle répond aux trois problèmes de l'analyse de manière rigoureuse, sinon convaincante : a) sens de la *catharsis* : purgation de type médical ; b) visée de cette *catharsis* : distinction *pathos* – *pathèma* ; c) processus de cette *catharsis* : celui de la purgation hippocratique de l'humeur : sollicitation de l'humeur et décharge du trop plein (*Sollizitationstheorie*).

Mais nous ne saurions accepter la restriction de Bernays quand il dit en s'appuyant sur la distinction *pathos* – *pathèma*, que la tragédie s'adresse à des hommes pitoyables et craintifs. Nous nous en expliquerons plus loin.

La théorie de Bernays doit être complétée par celle de J. Croissant, dans son beau livre *Aristote et les mystères*³⁵. J. Croissant réunit l'expérience religieuse et l'expérience somatique, toutes les deux relevant d'une psychologie aristotélicienne, qui est en fait, une psychophysiologie³⁶. J. Croissant a examiné le texte de la *Politique* sur lequel nous reviendrons. De même que les gens craintifs (*φοβητικοί*) ou compatissants (*ἐλεήμονες*) ont besoin d'une catharsis, de même tous les extatiques (*ἐκστατικοί*), i.e. toute la classe des individus prédisposés à l'enthousiasme, peuvent et doivent être soulagés par la musique enthousiaste. Elle conclut :

³² *Ibid.*, p. 159.

³³ *Ibid.*, p. 160. C'est la *Sollizitationstheorie*.

³⁴ *Ibid.*, p. 163.

³⁵ Jeanne Croissant, *Aristote et les mystères*, Liège/Paris, Faculté de philosophie et lettres/Droz, 1932.

³⁶ *Ibid.*, p. 44. Bernays a oublié, selon elle, l'importance du sens religieux de la catharsis (p. 65-66).

Dans cette catharsis religieuse et esthétique, Aristote a sans doute vu, derrière l'allègement purement individuel et dénué de toute fin moralisante, un moyen indirect de réduire à son minimum l'intempérance (*ἀκρασία*), qui distingue les *mélancoliques* et de les ramener ainsi à une plus grande maîtrise de soi³⁷.

J. Croissant a le mérite d'étudier dans ces traités physiologiques aristotéliciens, et notamment le *Problème XXX*, une théorie de la purgation³⁸. Elle conclut³⁹ :

L'ensemble des faits que nous avons rassemblés autorise, semble-t-il, à voir dans la purgation un processus dont l'explication repose, chez Aristote, sur les lois qui régissent l'entretien et l'extinction de la chaleur.

On peut rapprocher purgation et effet du vin⁴⁰ :

Si le refroidissement provoqué par la purge débarrasse le corps d'un excès de chaleur, voilà réalisé, au lieu d'une dépression et d'une insuffisance de la chaleur naturelle, un allègement et le retour à l'équilibre des humeurs, qui est, selon Aristote, l'indice de la santé (voir *Physique*, 246 b 4-6 ; *Topiques*, 139 b 21, 145 b 8).

Il faut des trésors de mauvaise foi pour renoncer au sens physiologique de *purgation* chez un auteur si passionné de biologie et de médecine⁴¹ à une époque où l'on ne peut nier que ce sens soit obvie et sans doute celui qui est le plus simple, le plus « naturel ». H. Flashar a bien raison de le signaler, en disant que catharsis (au sens de purgation médicale) était un terme si répandu qu'il n'aurait pas eu besoin d'explication. Il en tire une intéressante conclusion : si Aristote annonce, dans la *Politique* (1341 b 39), une analyse de la catharsis dans la *Poétique*, cela signifie qu'il veut développer le concept bien au-delà de sa signification dans le passage de la *Politique*⁴².

Nous allons essayer de donner notre sentiment à propos des trois points que nous avons retenus :

³⁷ *Ibid.*, p. 110.

³⁸ Sur le *Problème XXX* nous nous permettons de renvoyer à notre thèse *La maladie de l'âme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

³⁹ Jeanne Croissant, *Aristote et les mystères*, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁴¹ En plus de ces œuvres biologiques, que l'on songe à celle perdue, si l'on met à part le début de l'*Anonyme de Londres*, de son disciple Ménon.

⁴² Hellmut Flashar, « Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poesie », *Hermes*, 84 (1956), p. 12-48.

a) Sens de catharsis :

Il est temps d'examiner ce lieu dont nous annonçons depuis si longtemps l'analyse : le texte de la *Politique*, 1342 a 4-16.

Il est nécessaire de replacer ce passage dans le contexte du livre VIII. Le problème est de savoir si l'éducation doit viser la raison, la pensée discursive (διάνοια), ou le caractère de l'âme (το τῆς ψυχῆς ἦθος), étant bien entendu que le but de la vie est l'*otium* (σχολάζειν)⁴³. Tout naturellement on a introduit la musique, dans la pensée qu'elle est utile dans les loisirs propres aux hommes libres (1338 a 20). Selon Aristote, il ne faut pas faire travailler dur l'âme et le corps en même temps ; l'exercice de l'une est contraire à l'exercice de l'autre et réciproquement ; ils produisent des effets opposés ; l'exercice du corps entrave l'âme, tandis que celui de l'âme entrave le corps. Il est difficile de lire ce propos sinon comme une réflexion antiplatonicienne, visant la parole du *Timée* (88b) :

[...] ne mouvoir jamais l'âme sans le corps ni le corps sans l'âme (μήτε ψυχὴν ἄνευ σώματος κινεῖν⁴⁴ μήτε σῶμα ἄνευ ψυχῆς), afin que se défendant l'une contre l'autre, ces deux parties gardent équilibre et santé.

Il n'est pas facile d'évaluer le pouvoir de la musique, sa *dynamis*. Certes, comme le sommeil et l'ivresse elle procure délasserment et relaxation (παιδιὰ et ἀναπαύσις) (39 a 15) ; mais elle a rapport aussi avec la vertu dans la mesure où elle procure une certaine qualité du caractère, une joie réglée (χαίρειν ὀρθῶς), comme la gymnastique procure certaines qualités du corps. La nature de la musique dépasse donc le simple délasserment, elle a une influence sur le caractère de l'âme (40a). Par exemple, certaines maladies rendent les âmes *enthousiastes*, et l'*enthousiasme* est une passion qui concerne le caractère de l'âme (40 a 10). En entendant des rythmes et mélodies qui contiennent des représentations de colère, douceur, courage, tempérance et leurs opposés, il est évident que nous changeons dans notre âme (μεταβάλλομεν γὰρ τὴν ψυχὴν [...]) (40 a 15) ; et, remarque fort importante, l'accoutumance à sentir peine ou plaisir aux représentations de la réalité est *proche* du sentiment de ces passions dans la réalité. Aux différences entre les rythmes et mélodies qui produisent des effets variés, allant de la détente à l'éducation de l'âme, s'ajoutent les différences entre instruments. Ainsi la flûte n'a pas une influence moralisatrice, mais plutôt excitante (ὀργιαστικόν), « de telle sorte qu'elle doit être utilisée, chez l'enfant, dans des occasions où l'assistance (à

⁴³ *Pol.*, 1337 a 35.

⁴⁴ Remarquons l'emploi de κινεῖν.

ces concerts) produit *purgation* plutôt qu'*instruction*»⁴⁵ (κάθαρσιν μᾶλλον δόναται ἢ μάθησιν) (1341 a 22). Un peu plus loin, acceptant la classification des mélodies en mélodies éthiques, pratiques et créatrices d'enthousiasme, Aristote nous dit que la musique a plusieurs fins : elle sert à l'éducation (παιδεία), à la catharsis (1341 b 38) et au délasserment ; et, précise-t-il, il use ici du terme catharsis sans explication, se réservant d'apporter la définition de ce terme dans la *Poétique* (1341 b 39). Nous voilà devant le cercle vicieux, si irritant ; car la *Poétique* ne nous dit rien de plus. Suit le fameux texte de *Politique*, 1342 a 4 ; à propos des mélodies pratiques et créatrices d'enthousiasme, Aristote écrit :

Car la passion qui saisit vigoureusement certaines âmes, préexiste dans toutes les âmes, mais elle diffère par le plus ou le moins, comme la pitié et la crainte, auxquelles il faut ajouter l'enthousiasme ; certains individus sont, en effet, possédés par cet ébranlement (κινήσεως) ; mais après des chants sacrés, nous les voyons, lorsqu'ils ont été en rapport avec des chants qui donnent à l'âme une excitation mystique (ὅταν χρῆσονται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν νυχὴν μέλεσι), apaisés comme s'ils avaient subi traitement médical et purgation (ὡσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως). C'est assurément la même chose que doivent subir les individus sujets à la pitié et à la crainte, tous ceux qui sont passionnés en général, et les autres dans la mesure où chacun participe à de telles passions, et ainsi, chez tous, se produit purgation (catharsis) et soulagement (κουφίζεσθαι) accompagnés de plaisir ; et de la même façon les chants cathartiques procurent aux hommes une joie sans dommage.

Texte irritant, s'il en est ; l'on retrouve pitié et crainte de la *Poétique*, avec en plus l'enthousiasme ; et l'on sent bien que si Aristote ne définit pas le concept de catharsis, quelque chose d'important est dit. La première chose dont il faut partir, avant même de tenter une définition, est l'opposition claire, nette, indiscutable entre *catharsis* et *mathesis*. La catharsis ne s'adresse pas à la *dianoia*, c'est-à-dire à la pensée rationnelle. Cela exclut définitivement toute interprétation intellectualiste. La catharsis, nous l'avons vu, se situe entre l'instruction (qui vise, elle, cette pensée rationnelle) et le délasserment,

⁴⁵ Nous retrouvons les vertus de la flûte. Aristote interprète l'anecdote d'Athéna jetant la flûte ; ce n'est pas parce qu'elle l'enlaidissait, mais parce qu'à Athéna appartient la *science* et que la flûte n'a aucun effet sur la raison (διάνοια). Sur l'éthique musicale et la légende de la flûte : François Lasserre, *Plutarque. De la musique*, Lausanne, Urs Graf-Verlag, 1954, p. 45 et suiv. ; voir le fragment de Mélanippide le Jeune (*ibid.*, p. 51) : « Alors Athéna ouvrit sa main sacrée et jeta l'instrument en disant : loin de moi, honte et souillure de mon corps, je ne me livre pas à l'indécence. » Nous continuons, selon la tradition, à traduire αὐλός, par flûte, alors que cet instrument est un instrument à anche.

le pur et simple relâchement. Il y a une musique qui vise l'intellect, une qui vise ce relâchement, et entre les deux, la musique cathartique qui, elle, vise le monde des passions : en particulier pitié, crainte et enthousiasme.

D'autre part, à ceux qui objectent que les tenants du modèle médical de catharsis oublient la comparaison (ὅσπερ)⁴⁶, nous ferons remarquer ceci : ils ont raison pour la première occurrence de catharsis : « comme s'ils avaient subi traitement et purgation. » Mais la seconde occurrence : « c'est assurément la même chose que doivent subir les individus sujets à la pitié et à la crainte [...] et ainsi chez tous se produit catharsis et soulagement », montre, à notre avis, comment l'on passe de la métaphore au concept. Enfin, soyons sérieux. Si Aristote prend la peine de nous dire qu'il va définir la catharsis dans la *Poétique*, même s'il ne le fait pas, cette déclaration est d'importance. Elle montre, non seulement, comme le fait remarquer Flashar, que le sens médical vulgaire est trop évident, mais que le sens musical l'est tout autant. Et s'il y a sens esthétique, pour employer un jargon qui n'a pas grande valeur, ce sera un troisième sens, mais ce ne sera pas n'importe quel sens. Ce que nous apporte le texte de la *Politique* est capital. Il nous dit qu'il y a deux modèles de catharsis, le modèle musical et le modèle médical – et que, s'il y a une autre catharsis, elle tient de ces deux modèles. Mais, ce qui complique les choses, est que le modèle médical sert de modèle au musical. Si l'on veut bien appeler K3 la catharsis « esthétique », on aurait :

K1 (catharsis musicale)
K3 analogue de
K2 (catharsis médicale)

K1 étant analogue, mais non réductible, à K2.

Pour parler différemment, disons qu'il existe deux expériences cathartiques, l'expérience musicale, qui s'adresse aux passions, et soulage l'individu passionné comme le fait le traitement ou la purge, et l'expérience médicale qui soulage par la purge (nous disons expérience musicale plutôt qu'expérience religieuse. Aristote fait allusion à des classifications musicales qu'il adopte). Et la catharsis de la *Poétique*, qui fait appel à une autre expérience, l'expérience tragique, s'explique par analogie à ces deux modèles, par référence à ces deux expériences⁴⁷.

⁴⁶ C'est le cas de : Aristote, *Poétique*, trad. et comm. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *op. cit.*, p. 193.

⁴⁷ En cela nous sommes très proche de J. Croissant, sauf que nous ne disons pas qu'il faut finalement expliquer la catharsis musicale par un procès physiologique, parce que, nous le verrons, cela n'est pas si clair dans le corpus aristotélicien.

b) La visée de la catharsis de *Poétique* :

C'est-à-dire : à quoi s'adresse cette catharsis qui « par le moyen de la pitié et de la crainte, mène à terme la purgation (τῶν τοιούτων παθημάτων) de telles passions » ?

Se pose d'abord le sens de τῶν τοιούτων παθημάτων. Comme on l'a remarqué, par exemple Bernays, τοιούτων n'est pas τούτων⁴⁸, et l'on ne saurait traduire : la purgation de ces passions. Ross écrit : τοιούτων : c'est-à-dire (je pense) d'autres émotions de pitié et de peur⁴⁹. Verdenius pencherait plutôt pour des passions voisines, du type de la colère⁵⁰. L'énumération des passions purgées ne se limite donc pas à pitié et crainte. Faut-il aller jusqu'à un *et-coetera* que Bernays reproche à Lessing⁵¹ ? C'est une réelle difficulté. D'autre part, faut-il distinguer πάθος et πάθημα, comme le veut Bernays ? Il est très difficile d'établir une nuance systématique⁵², en voulant démontrer, comme Bernays, que πάθημα est en quelque sorte plus morbide que πάθος. Et surtout, cela relève de l'idée, à notre avis préconçue, que la tragédie s'adresserait à des malades. Or, ce que montre le texte de la *Politique*, à propos de la musique, c'est que cette dernière peut s'adresser plus particulièrement à certaines passions et à certains individus enclins à ces passions et en quelque sorte malades, mais aussi à tous les individus considérés non pas comme malades, mais comme malades virtuels. Comme le dit l'*Ethique à Eudème* (1228 b 35) :

Donc les malades et les faibles et les lâches souffrent en quelque sorte des affections communes, à cette différence près qu'ils en souffrent plus vite et plus fortement que le reste des hommes⁵³.

De la même façon, et c'est une idée essentielle à notre sens, la tragédie ne saurait s'adresser seulement aux craintifs et aux pitoyables morbides, mais à tous les hommes, en tant qu'ils sont sujets à la crainte et à la pitié. Bernays se trompe quand il réduit la visée de la tragédie aux craintifs et aux pitoyables « en accès » ou « chroniques », si l'on peut dire. D'autre part aussi se pose la question de savoir ce que sont ces deux passions particulières de pitié et

⁴⁸ Jacob Bernays, « Aristotle or the effect of tragedy », *art. cit.*, p. 163.

⁴⁹ William David Ross, *Aristote*, Paris, Gordon & Breach, 1971, p. 394, note 4.

⁵⁰ Willem Jacob Verdenius, « κάθαρσις των παθημάτων », *art. cit.*, p. 372.

⁵¹ Jacob Bernays, « Aristotle or the effect of tragedy », *art. cit.*, p. 163.

⁵² Voir Hermann Bonitz, *Index aristotelicus*, Berlin, Reimer, 1870 : « inter πάθημα et πάθος non esse certum significationis discrimen [...] »

⁵³ Aristote, *Ethique à Eudème*, trad. Viaméy Décarie, Paris, Vrin, 1978.

de *crainte*. Nous sommes assez bien renseignés par la *Poétique* et surtout la *Rhétorique*. La crainte c'est, fondamentalement, la crainte de la mort⁵⁴; non pas la peur abstraite de cette mort promise à tout homme, et que l'on reporte au loin, mais celle toute proche⁵⁵. Il faut que le malheur soit imminent. Mais il faut, pour craindre, que subsiste espoir de salut⁵⁶.

La crainte est une peine ou un trouble consécutif à la représentation d'un mal à venir pouvant causer destruction ou peine⁵⁷.

La crainte s'oppose à la témérité (το θάρρος). Le courage est un milieu entre l'une et l'autre⁵⁸.

La pitié est une peine qui survient à l'apparition d'un mal destructif ou pénible frappant qui ne le méritait pas (τοῦ ἀναξίτου) et que l'on peut attendre à souffrir soi-même dans sa personne ou la personne des siens, et cela quand ce mal paraît proche; car pour ressentir la pitié il faut évidemment qu'on puisse se croire exposé, en sa personne ou celle d'un des siens⁵⁹, à éprouver quelque mal et un mal tel qu'il a été dit dans notre définition, ou pareil, ou à peu près semblable⁶⁰.

Cette définition est confirmée par la *Poétique* (1453 a 5). Le contraire de la pitié est l'*indignation* qui concerne les bonheurs immérités⁶¹. Contrairement aux Stoïciens qui donneront comme contraire de la pitié l'envie, Aristote écrit:

Sans doute l'envie est aussi une peine troublante concernant le bonheur, non le bonheur de *qui ne le méritait pas*, mais le bonheur de qui est notre égal et pair⁶².

On dit souvent que, finalement, la pitié se ramène à la crainte, qu'elle n'est qu'une crainte *médiatisée*⁶³. Certes, c'est vrai d'une certaine façon; elle

⁵⁴ *Ethique à Eudème*, 1228 b 39.

⁵⁵ *Rhétorique*, II, 1382 a 23.

⁵⁶ *Rhétorique*, II, 1383 a 5.

⁵⁷ *Rhétorique*, II, 1382 a 21, trad. Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1932.

⁵⁸ *Ethique à Nicomaque*, III, 1115 a 6.

⁵⁹ « Parents, enfants ou femme sont partie de soi-même », 1385 b 28.

⁶⁰ *Rhétorique*, II, 1385 b 13, trad. M. Dufour légèrement modifiée.

⁶¹ 1386 b 8.

⁶² 1386 b 17, trad. M. Dufour.

⁶³ Par exemple: Aristote, *Poétique*, trad. et comm. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *op. cit.*, p. 189.

suppose deux jugements: un jugement de valeur, le caractère injuste, immérité du malheur, et un jugement d'analogie: je suis, moi aussi, proie possible de ce malheur. Le passage par la valeur est très important, et presque toutes les définitions stoïciennes de la pitié le retiendront⁶⁴. Elle est crainte médiatisée, si l'on veut, dans la mesure où, pour revenir à soi, et craindre pour soi, il faut passer par l'autre. Dans quelle mesure crainte et pitié peuvent-elles se distinguer encore? Faut-il y voir la différence entre une émotion pratique, i.e. qui implique un certain type d'action, comme la crainte, et une émotion non-pratique, i.e. qui n'implique aucune action, comme le fait W. W. I. Fortenbaugh?⁶⁵

Nous n'avons pas encore parlé du tempérament mélancolique qui, pourtant, nous intéresse tant⁶⁶. Jeanne Croissant a voulu expliquer, dans une large mesure, la cure de la *Poétique* par le *Problème XXX* et faire de la catharsis la purgation du mélancolique:

Dans cette catharsis religieuse et esthétique, Aristote a sans doute vu, derrière l'allègement purement individuel et dénué de toute fin moralisante, un moyen indirect de réduire à son minimum l'intempérance (ἀκρασία) qui distingue les mélancoliques et de les ramener ainsi à une plus grande maîtrise de soi⁶⁷.

D'une manière plus générale, et sans penser au sens physiologique de la mélancolie, D. Ross écrit aussi:

L'explication d'Aristote est probablement vraie des natures qui tendent à être constamment *opprimées par le côté sombre de la vie humaine*⁶⁸. Et ce n'est d'ailleurs pas l'homme ordinaire qu'il a en vue, car celui-ci aime les dénouements heureux dont Aristote fait peu de cas⁶⁹.

⁶⁴ Voir, par exemple: *Stoicorum Veterum Fragmenta*, III.99,38; III.107,15; III.101,10; III.110,8. La référence à la valeur manque en III.101,21 et I.96,9.

⁶⁵ William W. Fortenbaugh, *Aristotle on emotion*, *op. cit.*, p. 80 et 83: « He defines pity without mentioning a particular mode of action (*Rhét.*, 1385 a 13-16) and includes among the objects of pity such irremediable items as death, age and ugliness (1386 a 8,11). Apparently, Aristotle viewed pity as a non practical emotion and therefore as an emotion that does not invite virtue in the sense of a practical disposition to choose and act. »

⁶⁶ Nous nous permettons de renvoyer à notre article déjà cité, et l'étude du *Problème XXX* dans notre thèse: Jackie Pigeaud, « Une physiologie de l'inspiration poétique ou de l'humeur au trope », *art. cit.*; Jackie Pigeaud, *La maladie de l'âme*, *op. cit.*

⁶⁷ Jeanne Croissant, *Aristote et les mystères*, *op. cit.*, p. 110.

⁶⁸ Souligné par nous.

⁶⁹ William David Ross, *Aristote*, *op. cit.*, p. 400.

Nous avons déjà dit pourquoi l'on ne peut pas croire que la Tragédie s'adresse à des malades. Elle ne saurait non plus s'adresser à un tempérament particulier. S'il n'y avait que la crainte, et si à la place de pitié Aristote avait mis la tristesse, l'on aurait grand intérêt à penser immédiatement à la mélancolie. L'on sait que

[...] lorsque tristesse et crainte durent longtemps, il s'agit de cas de mélancolie

comme le dit l'*Aphorisme*, VI.23 d'Hippocrate. La crainte, la prostration, la dérégulation, sont les symptômes de la mélancolie. Mais nous ne saurions croire que l'effet de la tragédie se limite à une décharge de bile noire.

Si, sortant des textes dont le silence effraie, l'on nous permettait d'abandonner la psychothérapie des malades pour ce que nous pourrions appeler la psychothérapie de l'homme en général, voici ce que nous dirions. A notre avis l'important dans la crainte et la pitié, c'est que ce sont deux sentiments dangereux pour l'homme, quand on les pense comme sentiments sociaux essentiels, et dans la relation de l'homme avec l'autre. La pitié est la perte de soi dans les autres, qui aboutit à l'évanouissement, à l'épanchement du moi. La crainte est rétrécissement de soi-même, la perte du sentiment de l'autre. Pathologiquement, la crainte aboutit effectivement à la mélancolie. C'est en cela que la tragédie aurait une fonction pédagogique et sociale. La cité a tout intérêt à honorer l'action courageuse, comme le dit un passage des *Problèmes* (XXVII, 5.948 a 30):

Pourquoi les cités honorent le courage, qui n'est pas la plus grande des vertus? C'est parce que les courageux tiennent bon, que ce soit dans la guerre offensive ou défensive, et que dans les deux cas le courage est plus utile à la cité. Ainsi elles honorent non ce qui est le meilleur en soi, mais ce qui est meilleur pour elles-mêmes.

c) Le procès de la catharsis :

Sur le procès de la catharsis il faut signaler les importantes remarques du Dr. Lain Entralgo dans ses deux livres *Mind and body*⁷⁰ et *The therapy of the word in Classical Antiquity*⁷¹.

⁷⁰ Pedro Lain Entralgo, *Mind and body, psychosomatic pathology: a short history of the evolution of medical thought*, Londres, Harvill, 1955.

⁷¹ Nous citerons la traduction anglaise d'A. J. Rather et J. M. Sharp: Pedro Lain Entralgo, *The therapy of the word in Classical Antiquity*, New Haven, Yale University Press, 1970 (de l'espagnol: *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*, Madrid, Revista de Occidente, 1958).

Lain Entralgo attribue à Platon la découverte que

[...] l'*épodé* (i.e. le chant, l'incantation) rationalisée agit en engendrant la *sophrosyné*⁷², vertu qui, comme chacun sait, est loin d'être un état tout à fait rationnel chez l'homme; le beau discours et le mythe, de manière différente de l'argument rationnel, agit sur l'âme en faisant naître en elle des opinions persuasives et, enfin, des croyances, qui ne sont jamais entièrement réductibles à la pure raison⁷³.

L'*épodé*, écrit-il, p. 123, devient philosophiquement acceptable et efficace médicalement quand elle atteint le statut de *λόγος καλός*⁷⁴, et quand le patient la reçoit, après avoir offert ou présenté son âme; le problème restant posé de savoir ce que c'est qu'un *καλός λόγος*, et ce que c'est que présenter son âme. Il faut lier *épodé* et *catharsis*⁷⁵. Pour Platon, il n'y aurait aucun doute: l'agent cathartique que réclame la *maladie de l'âme* serait le mot apte et efficace⁷⁶. Platon est donc l'inventeur d'une psychothérapie scientifique (*κατὰ τέχνην*), fondée sur le mot⁷⁷. A propos d'Aristote, Lain Entralgo étudie ensuite un certain nombre de thèses⁷⁸, celles de Bernays et A. Döring⁷⁹, de J. Croissant⁸⁰ dont il fait l'éloge quand elle dit que la psychologie d'Aristote est toujours physiologique. Mais, demande Lain Entralgo, est-elle *seulement* physiologique⁸¹? Le médecin espagnol tient à garder, quant à lui, l'ambiguïté du sens religieux et du sens médical, et il s'appuie sur O. Temkin, le grand historien de la médecine qui écrit:

⁷² Que l'on peut traduire par *modération, sagesse*.

⁷³ Pedro Lain Entralgo, *Mind and body, op. cit.*, p. 121. Il s'appuie sur: *Charmide*, 156 d-157 a; *Euthydème*, 290a. Voir aussi: *Cratyle*, 405 a-b. Il relève vingt emplois d'*épodé* dans *Charmide*; *Ménon*, 1; *Banquet*, 1; *République*, 4; *Gorgias*, 2; *Euthydème*, 2; *Phédon*, 5; *Théétète*, 2; *Lois*, 14.

⁷⁴ I.e. beau discours et discours efficace.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 127-128. Entralgo reconnaît cinq sens à catharsis: 1) rendre propre des objets matériels; 2) concept religieux; 3) strictement médical (purge - *Timée*, 72 c, 83 d-e, 86 a-b; *Rép.*, III, 406 d; *Lois*, 628 c); 4) sens religieux du *Phédon* (libérer l'âme du corps); 5) éthique, psychologique et médical à la fois (4 et 5 étant strictement platoniciens).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 189.

⁷⁹ August Döring, *Die Kunstlehre des Aristoteles*, Jena, Dufft, 1876, entreprit une analyse détaillée du *Corpus hippocraticum* pour confirmer Bernays.

⁸⁰ Jeanne Croissant, *Aristote et les mystères, op. cit.*, p. 104, 105, 110.

⁸¹ Pedro Lain Entralgo, *Mind and body, op. cit.*, p. 192.

Catharsis n'est pas la racine de la médecine grecque, mais certainement une de ses racines, racine qui n'a pas été écartée quand la médecine scientifique est devenue prééminente, mais qui est restée fertile dans ses métamorphoses⁸².

Lain Entralgo, qui rappelle le lien entre tragédie, religion et cité exprimé dans les *Grenouilles* d'Aristophane (1005 – 1009 – 1054 – 1055), met en dernier le point de vue *médical* et *somatique* de la catharsis tragique⁸³. Du point de vue somatique la catharsis tragique serait le retour à une crase du spectateur plus équilibrée, plus naturelle, donc plus saine et plaisante que celle qui précédait le spectacle⁸⁴. Mais il ne faut pas s'arrêter à ce *seul* point de vue somatique. La catharsis vise le *tout* de la nature de l'homme, c'est-à-dire en même temps l'affectivité et la rationalité (*thymos* et *dianoia*)⁸⁵. La position de Lain Entralgo est intéressante par son caractère nuancé. Le médecin refuse le caractère purement somatique, physiologique de la catharsis. Il a le mérite de réfléchir sur le procès de la catharsis, sur la psychothérapie du verbe, sur l'importance de la parole organisée, du beau discours, devenant ainsi discours efficace. Son tort, à notre avis, et la limite de son analyse, est de laisser de côté l'esprit de la *représentation*, de la *mimésis*, de la *praxis* tragique. Il réduit trop la *tragédie* à l'*épodé*. La tragédie est *représentation d'une action*. C'est l'action même qui est cathartique plus que le verbe. Mais il a raison quand il dit que la catharsis vise le tout de l'homme, dans la mesure où, comme l'écrit ailleurs Aristote, la pitié et la crainte sont données, comme toutes les affections de l'âme, avec un corps.

⁸² Owsei Temkin, «Beiträge zur archaischen Medizin», *Kyklos*, 3 (1930), p. 101, cité par Pedro Lain Entralgo, *Mind and body*, op. cit., p. 202.

⁸³ Pedro Lain Entralgo, *Mind and body*, op. cit., p. 234-235 : «The hellenic idea of medicinal catharsis was not independent of the religious thought of the Greek people.» L'importance de la tragédie est soulignée par Euripide et Eschyle dans les *Grenouilles*, 1009-1010 : Euripide : il faut admirer un poète «pour son intelligence et ses admonitions, parce que nous rendons meilleurs les hommes dans les cités.» ; 1054-1056 : Eschyle : «Car pour les petits enfants, l'éducateur c'est le maître d'école ; pour les jeunes gens, c'est le poète. Nous avons l'absolu devoir de ne dire que des choses honnêtes» (trad. Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1928). Ici le caractère moral de la poésie tragique est très délibérément accentué ; mais nous ne pouvons rien en inférer pour le texte de la *Poétique*. D'autre part, l'éducation, qui est le fait des paroles et des exemples, n'a rien à voir avec l'effet cathartique. Elle est, si j'ose dire, directe et s'adresse à la raison.

⁸⁴ Pedro Lain Entralgo, *Mind and body*, op. cit., p. 235.

⁸⁵ Entralgo insiste beaucoup, p. 235, sur un passage de la *Politique*, 1342 a 25 : «Chacun éprouve du plaisir par ce qui s'accorde à sa nature.»

Il semble que les affections de l'âme soient données avec un corps ; courage, douceur, *crainte*, *pitié*, audace, la joie aussi, et l'amour comme la haine, dans tous ces cas le corps éprouve une certaine passion⁸⁶.

Revenons à notre problème : la catharsis à définir est analogue à la fois à la catharsis musicale et à la catharsis médicale, cette dernière servant de modèle à l'autre. Peut-on avoir quelque idée de ce qu'est, pour Aristote, la catharsis médicale ? Comme Hippocrate, Aristote pense qu'il existe une catharsis médicamenteuse, et une catharsis naturelle, par exemple les lochies des femmes, qui aboutissent à l'excrétion des résidus (κάθαρσις τῶν περιττωμάτων), produisant un effet salutaire⁸⁷. Döring a voulu fonder les intuitions de Bernays sur le *Corpus hippocratique*⁸⁸. Le processus de la purgation selon Döring serait le suivant : hâter la période de crise en augmentant le trouble qui caractérise la première phase de l'affection. Le purgatif met en branle les humeurs, les trouble [*sic*] (κινεῖ – ταραττει) ; il aboutit, de manière homéopathique, à la purgation et au soulagement⁸⁹.

Le grand mérite de J. Croissant est d'avoir examiné de près les *Problèmes* de la tradition aristotélicienne, et notamment le *Problème I* consacré à un exposé sur la médecine, et le *Problème XXX* sur la mélancolie. Mais ses rapprochements sont peut-être un peu laborieux. En vérité, la définition du purgatif dans le *Problème I* est très intéressante (864 a 24)⁹⁰ :

Pourquoi certains médicaments purgent-ils, tandis que d'autres, qui sont plus amers et astringents, ne purgent pas, bien qu'ils aient des qualités plus fortes ?

Ils purgent parce qu'ils ne peuvent être digérés (ὅτι ἄπεπτα⁹¹ ἐστίν). Comme ils ne sont pas digérés, ils sont les plus forts (κρατεῖν). Comme ces médicaments n'ont pas été (cuits) digérés, et qu'ils sont les plus forts, ils entraînent avec eux tout ce qui leur fait obstacle (864 a 34). Et c'est cela qu'on appelle une *purge* (καὶ καλεῖται τοῦτο καθάρσις). Ce caractère *indigeste* peut être qualita-

⁸⁶ *De anima*, 403a, trad. Edmond Barbotin, Paris, Les Belles Lettres, 1966.

⁸⁷ Voir *Génération des animaux*, 738 a 27.

⁸⁸ August Döring, *Die Kunstlehre des Aristoteles*, op. cit., en appendice : articles sur la catharsis.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 330. Pour un exposé et une critique de cette théorie, voir Jeanne Croissant, *Aristote et les mystères*, op. cit., p. 72 et suiv.

⁹⁰ Aristote, *Problèmes I*, éd. et trad. Walter S. Hett (Loeb Classical Library), Cambridge Mass., Harvard University Press, p. 30-32.

⁹¹ Sur la notion de πέψις, cuisson, Aristote, *Météorologiques*, IV, 2.379 b 12.

tif, c'est-à-dire tenir à l'essence du médicament, ou quantitatif: excès d'huile, de miel ou de lait, etc.⁹² Ce qui m'intéresse dans ce texte, c'est son caractère anti-hippocratique, dans la définition antinomique de *médecine* et *cuisine*.

L'âpreté, l'amertume, la mauvaise odeur appartiennent aux médicaments, car les médicaments sont le contraire de l'aliment⁹³.

Cette affirmation contredit absolument l'auteur de l'*Ancienne médecine* pour qui entre cuisine et médecine il n'existe pas une différence de nature, mais une différence de degré, la médecine n'étant qu'une cuisine plus complexe. Entre médicament et aliment, il n'y a pas une différence de nature⁹⁴. Pour le *Problème I*, l'aliment est assimilable et profite au corps, tandis que le médicament se définit par son caractère inassimilable; et c'est parce qu'il est inassimilable qu'il entraîne ce qui le gêne.

Döring donnerait, selon J. Croissant, une signification trop précise au verbe κινεῖν: augmenter le trouble maladif, aggraver le cas du malade⁹⁵. En vérité, la *kinésis* désigne toute mise en mouvement, et *kinein* ne se dit pas seulement à propos de la purgation⁹⁶; mais il se dit aussi de la purgation. En fait, la mise en mouvement désigne toute intervention qui perturbe, par hasard ou par nécessité, l'économie de l'organisme qui est, chez Hippocrate, fondée sur les humeurs⁹⁷. Purger, comme toute intervention, c'est troubler

⁹² Sur ce passage, voir Jeanne Croissant, *Aristote et les mystères*, op. cit., p. 93.

⁹³ 864 b 6.

⁹⁴ Voir *Ancienne médecine*, IV (38 H 27 et suiv.); VII (40 H 22), éd. André-Jean Festugière, Paris, Klincksieck, 1948, et notre article: «Qu'est-ce qu'être malade?», dans *Corpus hippocraticum: actes du Colloque hippocratique de Mons, 22-26 sept. 1975*, éd. Robert Joly, Mons, Université de Mons, 1977, p. 209-210.

⁹⁵ Jeanne Croissant, *Aristote et les mystères*, op. cit., p. 72.

⁹⁶ Comme le fait remarquer Foësius dans *Oeconomia*.

⁹⁷ κινεῖν: Ἄφ. I,20: Τὰ κρινόμενα καὶ τὰ κεκριμένα ἀρτίως, μὴ κινεῖν, μηδὲ νεωτεροποιεῖν, μήτε φαρμακείησι, μήτ' ἄλλοισιν ἐρεθισμοῖσιν, ἀλλ' ἔαν. Traduction Littre: «ne pas mettre en mouvement ce qui se juge ni ce qui est jugé complètement, et n'innover ni par des évacuants ni par d'autres excitations, mais laisser les choses en état.» Ἄφ. II,29: «Si vous croyez devoir mettre quelque chose en mouvement, faites-le au commencement de la maladie. Quand elle est à son *sumum*, il vaut mieux rester en repos: ἡσυχίην ἔχειν.» Ἄφ. I,22: πέποινα φαρμακείειν καὶ κινεῖν, μὴ ὦμά... «Purger et mettre en mouvement les humeurs en état de coction, mais non en état de crudité» (trad. Littre). Quand dit-on qu'une chose est *mue*? Galien fait remarquer la difficulté de ce terme, *Facultés Naturelles* I,2, II K 2, trad. Charles Daremberg, Paris, Baillière, 1854-1856, t. 2, p. 213: «Si un corps n'éprouve aucune modification de son état antérieur nous disons qu'il est au repos (ἡσυχάζειν); s'il s'en écarte en quelque chose, nous disons qu'il a subi un mouvement (κινεῖσθαι) relativement à ce quelque chose [...] si de blanc qu'il était, ce corps devient

l'état du corps. On peut penser qu'en gros, Döring a raison dans sa définition du mécanisme de la purgation hippocratique. Mais la question est de savoir si le modèle hippocratique convient à l'analogie de la *Poétique* ou de la *Politique*. Nous avons fait remarquer la difficulté du *Problème I*. Le purgatif, dans ce *Problème*, pousse, balaye tout ce qu'il rencontre et qui le gêne. Le purgatif hippocratique attire l'humeur qui lui est spécifique⁹⁸.

De la même manière que les végétaux plantés ou semés une fois en terre, attirent chacun le suc de la terre qui est conforme à leur nature [...] d'une manière analogue, les médicaments agissent dans le corps [...]

écrit *Nature de l'homme*⁹⁹. Une autre difficulté de nos textes aristotéliens est que, si Aristote donne le modèle médical comme analogue au modèle musical, nous devons, nous, comprendre le modèle médical qui n'est pas réellement explicité, par analogie avec ce qu'Aristote nous dit de ce qui est à définir. Ainsi la musique ou la tragédie ne procèdent pas en attirant au dehors les passions, mais en les nourrissant, de sorte que l'excès même de ces passions amène leur évacuation. Il semble bien tout de même que le modèle de *Politique* et *Poétique* soit plus proche d'Hippocrate que du *Problème I* de la tradition aristotélicienne dans la mesure où il n'existe pas de différence de nature entre les éléments cathartiques et les éléments évacués. Mais c'est bien autre chose. Il y a production par l'intermédiaire de la musique ou de la tragédie, d'un excès qui aboutit à la libération, à l'évacuation, et donc au soulagement. Peut-on parler, *stricto-sensu*, d'homéopathie? L'on sait que cette dernière consiste à traiter les maladies à l'aide d'agents qu'on suppose capables de produire sur l'homme sain des symptômes *semblables* à ceux que l'on veut combattre et qui les surpassent en force. Il ne s'agit pas, chez Aristote, de symptômes semblables, mais de symptômes identiques. Il n'y a pas ressemblance entre pitié suscitée par musique et pitié naturelle; il s'agit de la même pitié. Il n'y a pas homéopathie, mais homopathie, si l'on veut¹⁰⁰. Mais pour aboutir à quoi? A l'évacuation pure et simple de ces passions?

noir, ou si étant noir, il devient blanc, il éprouve un mouvement relativement à sa couleur.» Même chose pour saveur; et si un corps chaud devient froid ou inversement. A tous ces phénomènes, nous appliquerons le terme commun d'altération (ἀλλοιωσις).

⁹⁸ «Il y aura une évacuation de bile noire si vous donnez au malade un médicament qui attire la bile noire», *Nature de l'homme*, voir trad. Jacques Jouanna, Berlin, C.M.G., 1975, p. 177.13; voir aussi, p. 179-180, le cas de la superpurgation.

⁹⁹ Trad. Jouanna, p. 181.3.

¹⁰⁰ Homoeopathie et homopathie existent comme expression chez Aristote, mais dans des sens tout à fait différents: par exemple *Problème V*, 22.883 a 13, écrit: τὸ δὲ ὁμαλὸν ὁμοπαθέστερον – ce qui est uniforme est plus identiquement (dans toutes ses parties) affecté.

Le rejet, comme le fait remarquer Ross¹⁰¹, n'est certainement pas le rejet complet. Il cite *Ethique à Nicomaque* (1115 a 12): «Il y a des choses que nous devons craindre.» Cela signifie: le rejet de ces passions dans la mesure où elles sont excessives. Nous savons, d'autre part, que l'idéal aristotélicien est la *médiété*, μεσότης.

[C]'est le moyen vers lequel la vertu doit tendre. J'entends ici la vertu morale, car c'est elle qui a rapport à des affections et des actions, matières dans lesquelles il y a excès, défaut ou moyen. Ainsi dans la crainte, l'audace, l'appétit, la colère, la pitié, et en général tout sentiment de plaisir et de peine, on rencontre du trop ou du trop peu, lesquels ne sont bons ni l'un ni l'autre; au contraire, ressentir ces émotions au moment opportun, dans les cas et à l'égard des personnes qui conviennent, pour les raisons et de la façon qu'il faut, c'est à la fois *moyen* et excellence, caractère qui appartient précisément à la vertu¹⁰²

écrit Aristote qui définit la vertu comme *médiété*. Nous savons, comme le dit l'*Anonyme de Londres*, que pour les aristotéliciens la passion est le nerf de l'action¹⁰³. La vertu du corps, sa santé, elle aussi est une moyenne. D'ailleurs santé de l'âme et santé du corps sont comparées dans *Physique*, 246 b 4-6:

En outre, selon nous, toutes les vertus se situent dans une manière d'être relative. Les vertus du corps, d'une part, comme la santé et le bien-être, résident, selon notre définition, dans le tempérament (κράσει) et l'harmonie (συμμετρία) du chaud et du froid, soit dans leur rapport réciproque interne (ἢ αὐτῶν πρὸς αὐτὰ τῶν ἐντός) soit relativement au milieu (πρὸς τὸ περιέχον); de la même façon, d'autre part, le beau, la force et les autres vertus et vices. Chacun, en effet, réside dans une manière d'être relative.

Autrement dit, la santé de l'âme comme la santé du corps se définit par un tempérament (i.e. le mélange harmonieux, tempéré) et une harmonie des vices et des vertus, dans leur rapport réciproque à l'intérieur et relativement à l'extérieur, au milieu. C'est cette double relation que définit la santé et le bien être pour le corps comme pour l'âme¹⁰⁴.

Tout exposé sur la catharsis ne peut commencer que par un exposé sur les théories de la catharsis. Nous avons simplement tenté de le rendre clair et de

¹⁰¹ William David Ross, *Aristote, op. cit.*, p. 399.

¹⁰² *Ethique à Nicomaque*, 1106 b 15, trad. Jules Tricot, Paris, Vrin, 1967, p. 104-105.

¹⁰³ *Anonymus Londinensis*, II.20. Voir Jackie Pigeaud, *La maladie de l'âme, op. cit.*, p. 299-308; voir aussi Theodore J. Tracy, *Physiological theory and the doctrine of the mean in Plato and Aristotle*, La Haye, Mouton, 1969, p. 233-261 et 339 et suiv.

¹⁰⁴ Pour une définition analogue, voir *Topiques*, 139 b 24 et 145 b 8.

montrer que les interprétations proposées épuisent quasiment le champ des interprétations possibles. Nous avons été continuellement renvoyés, comme nous l'avons vu, du modèle musical au modèle médical, et du modèle médical au texte de la *Poétique*. Rude besogne, et petits résultats. Voire. Il est quelques conclusions auxquelles il faut tenir.

Je pense que la catharsis vise le rapport de l'âme et du corps. La musique, comme la tragédie, ont sur les passions, c'est-à-dire sur l'insertion de l'âme dans le corps, un effet qui ressemble à l'action suivie d'exonération et de soulagement de la purge médicale. Mais il ne faut pas chercher à réduire l'effet cathartique de la Tragédie au modèle médical, ni à un procès physiologique. Evidemment, il y a liaison continue de l'état psychologique et de l'état physiologique; il y a interaction. Comme le dit génialement le *De anima* nous sommes une âme dans un corps, et pas dans n'importe quel corps, dans notre corps, c'est-à-dire avec un état particulier, unique¹⁰⁵. La santé est un équilibre entre le chaud et le froid, mais peut-être, en effet, comme le montre le *Problème XXX*¹⁰⁶, chaud et froid ne sont-ils pas les éléments constitutifs, mais faut-il aller jusqu'à l'humeur, et en particulier l'humeur bile noire. Il n'en reste pas moins que nous ne saurions dire que la catharsis tragique agit principalement sur le corps pour agir secondairement sur l'âme, comme c'est finalement la thèse de J. Croissant. La tragédie agit sur la relation de l'âme et du corps, modifiant de manière concomitante l'un et l'autre.

La tragédie n'agit pas *seulement* sur la *dianoia*, la pensée rationnelle. Comme la musique, parce que comme elle, elle est *mimésis*, représentation, elle agit sur la relation de l'âme et du corps, manifestée dans les passions. La représentation crée un état de choc; elle effraie et rend pitoyable. Mais c'est un choc limité, à cause de la proximité; nous voulons dire que le spectateur peut bien se comparer aux personnages; il ne saurait dépasser l'analogie pour aller jusqu'à l'identification. Si près soit-il, il ne saurait être directement impliqué dans l'action. Souvenons-nous qu'Aristote nous dit, à propos de la musique (1340 a 23), que l'accoutumance à sentir peine et plaisir aux représentations de la réalité est *proche* (ἐγγύς) du sentiment de ces passions dans la réalité. Proche, jamais identique. Cette distance protectrice est aussi génératrice de plaisir, comme l'écrit Aristote dans la *Poétique* (1448 b 10 et suiv.): «Nous avons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vie [n.d.r.: vue] nous afflige dans la réalité.»¹⁰⁷ Ce type de plaisir n'est certainement pas absent du spectacle de la tragédie. Mais il n'est pas essentiel

¹⁰⁵ *De anima*, 407b.

¹⁰⁶ *Problème XXX*, 955 a 29.

¹⁰⁷ Question envisagée par Plutarque, *Propos de table*, V,1 673 c.

à sa définition. La tragédie ne se définit pas comme objet de contemplation, mais comme cause de violence bénéfique.

Dernière idée importante, que nous répétons encore une fois, la catharsis tragique ou musicale ne s'adresse pas seulement à des malades, mais à tous les individus dans la mesure où tous ont à faire avec la crainte et la pitié, nécessairement, mais à des degrés différents. L'on pourrait poser une question naïve ; comment un même remède pourrait-il convenir à des degrés différents de la maladie ? On peut faire une réponse qui nous paraît d'une élégante simplicité. Il n'y a aucun danger à redouter de la violence du remède ; car sa violence, sa force, sa puissance est exactement relative au degré de la maladie. Chacun ressent en effet pitié et crainte dans la mesure où il est craintif et pitoyable. La tragédie sera donc plus terrible aux craintifs, plus génératrice de pitié chez les pitoyables, elle agira dans la mesure exacte où ils participent à ces passions, et aboutira chez tous au même degré d'équilibre et au même soulagement. C'est la solution que ne nous donne pas Aristote, mais qui nous semble s'imposer. Il n'y a pas, pour parler médecine, danger de superpurgation¹⁰⁸. Et, pour parler un langage équivoque, c'est-à-dire qui relève à la fois de la musique et de la médecine, nous aboutissons à une *χαρὰ ἀβλαβής* : la joie sans dommage dont nous parle notre texte de la *Politique* (1342 a 21).

Que l'on nous permette une remarque importante. Si nous sommes tout à fait d'accord avec B. Simon pour dire qu'à l'origine le théâtre n'est pas entendu comme thérapie à l'usage de gens en état de troubles psychiques (« disturbed or distressed »)¹⁰⁹, il ne faudrait pas limiter les exemples, comme le font trop, à notre avis, les analyses de son chapitre « Tragedy and Therapy », aux tragédies qui concernent la folie. En effet, du point de vue de la catharsis aristotélicienne, il serait inexact de penser que seules les tragédies qui représentent des malades, comme Ajax, Héraklès, Agavé, soient génératrices de catharsis. Il ne faut pas confondre le procès pathologique et la démarche thérapeutique qui se trouvent effectivement dans ces tragédies¹¹⁰, avec le pouvoir thérapeutique qu'elles seraient en mesure d'exercer sur l'individu spectateur. Du point de vue formel comme les autres, mais non plus que les autres, elles présentent une péripétie qui coïncide avec le passage de la non-connaissance à la connaissance¹¹¹.

¹⁰⁸ Voir note 98.

¹⁰⁹ Bennett Simon, *Mind and Madness*, Ithaca, Cornell University Press, 1980, p. 145.

¹¹⁰ Voir Georges Devereux, « The psychotherapy scene in Euripides' Bacchae », *Journal of Hellenic Studies*, 90 (1970), p. 35-48 ; et récemment le mémoire de psychiatrie du Dr. Vorges E. Sarantoglou, soutenu le 9.10.1980 à Nantes : *Quelques réflexions psychopathologiques et psychothérapeutiques sur la « folie » dans la tragédie grecque : le cas de l'Ajax sophocléen*.

¹¹¹ *Anagnorisis*. Nous avons fait remarquer dans notre thèse, chapitre 4, qu'il existe une identité entre la structure tragique, telle qu'elle est décrite par Aristote, et la structure de la maladie de la folie ; la folie constituant à elle seule une tragédie.

II. Caelius Aurélien et le théâtre

Nous sommes donc tout à fait d'accord avec B. Simon quand il dit que le théâtre n'était pas primitivement fait pour être une thérapie à l'usage de gens spécialement en état de trouble ou d'affliction (« disturbed or distressed people »)¹¹². C'est ce qui distingue nettement le texte de la *Poétique* de celui de Caelius Aurélien que nous allons examiner maintenant. Ce médecin méthodiste, traducteur de Soranus (médecin grec dont l'activité appartient au début du II^e siècle ap. J.-C.), vécut, comme on le veut généralement¹¹³, au V^e siècle ap. J.-C. Il s'agit d'un passage des *Maladies chroniques*, I, V, consacré à la manie (§ 163), sur lequel nous avons attiré l'attention dans notre thèse¹¹⁴.

*Item post lectionem aliqua composita [...]*¹¹⁵. Ainsi, après la lecture, il faut leur donner une pièce, ou du mime, si les fous souffrent de tristesse ; ou inversement, une pièce qui comporte de la tristesse et de la crainte tragique, s'ils sont atteints de gaieté puérile. Car il convient de corriger la qualité de l'aliénation par son contraire, pour que l'état de l'âme, ainsi, recouvre la condition moyenne de la santé.

Il nous semble que nous sommes devant une référence critique à la catharsis d'Aristote. C'est, à notre sens, le plus ancien témoignage médical sur le concept aristotélicien. Quelle preuve pouvons-nous en donner ? D'abord le terme de *mediocritatem* que Caelius utilise, et qui désigne l'état moyen que représente la santé, se comprend, bien sûr, à la fois en méthodisme et en aristotélisme. Certes, comme le signale Galien, pour toutes les sectes la santé est *συνμετρία* (*commoderatio*) d'éléments qui eux changent de secte en secte. Pour les méthodistes, ce sera une tension moyenne. Mais le terme de *mediocritas* dans un tel contexte nous évoque irrésistiblement la *mesotès* aristotélicienne. Remarquons l'expression de *tristitiam vel tragicum timorem* (tristesse et crainte tragiques). Nous regrettons tout à l'heure qu'il n'y ait pas, dans le texte aristotélicien, tristesse à la place de pitié, pour retrouver la dyade caractéristique de la mélancolie et pouvoir réduire alors la catharsis au modèle médical. La substitution est révélatrice. Elle est typique d'une réduction médicale peut-être involontaire. Mais si l'on veut y voir une allusion à Aristote, le texte va bien plus loin. Que devra-t-on faire ? L'on donnera une pièce gaie aux tristes, une pièce triste et effrayante aux délirants gais. Nous retrouvons le principe *contraria contrariis curantur*, dont justement Aristote

¹¹² Bennett Simon, *Mind and Madness*, op. cit., p. 144-145.

¹¹³ Les dates de Caelius sont loin d'être sûres. Mais ce n'est pas notre problème ici.

¹¹⁴ Jackie Pigeaud, *La maladie de l'âme*, op. cit., p. 108.

¹¹⁵ *Fort.*: comica.

nous a paru s'écarter, en proposant ce que nous avons appelé une *homopathie* (guérison par l'identique plutôt que par le semblable). Dans ce même chapitre (I.5.177) sur la manie, à propos de la sottise de ceux qui croient devoir guérir l'amour par l'amour, Caelius écrit :

Il est absurde et faux de recommander, comme remède à la maladie, la chose même que l'on essaye de traiter.

Ce passage nous paraît important comme critique du procédé cathartique aristotélécien. Mais il présente encore beaucoup d'autres intérêts.

Il est une interprétation médicale de la *Poétique*, bien plus ancienne encore que celle de Minturnus, et remontant sans doute à Soranus¹¹⁶. Il est, du fait même qu'il est médical, très réductif. Le théâtre, comédie ou tragédie, est réduit au rang de *pharmakon*, de remède pour les fous, et de remède parmi les autres. On s'occupe d'abord du corps, car la manie est une affection du corps et non de l'âme (I.5.154), et les symptômes physiques précèdent les symptômes mentaux. Puis, conjointement avec le traitement du corps, on s'occupera de l'âme; les traitements de celle-là seront le dialogue, la lecture et le théâtre. Le principe commun de ces traitements de l'âme est l'allopathie: austérité pour les gais, hilarité pour les tristes. Voilà la comédie et la tragédie réduites au rang de simple divertissement pour des malades, de correctifs à des tendances morbides. Je pense que l'on peut ici discerner la distance entre une conception de la tragédie à usage pédagogique, qui vise la vertu, et sans doute tout particulièrement la vertu civique qui est le courage, sans pour autant donner à la tragédie une valeur moralisante, et une conception de la tragédie à usage curatif, pour individus malades. A partir de quand cette utilisation du théâtre a-t-elle été possible? Nous ne le savons pas. Si la musicothérapie est assez bien connue, même si son histoire systématique reste à faire, la théâtrothérapie ne l'est guère. Elle était, à notre avis, impensable dans la conception civique du théâtre à Athènes au V^e ou IV^e siècle. Que l'on se souvienne des paroles d'Aristophane que nous citions naguère¹¹⁷.

¹¹⁶ Nous pourrions ajouter à nos preuves sur la référence à Aristote, le fait que Caelius, dans ce même chapitre, cite le nom d'Aristote (§ 173): «Certains utilisent des substances réfrigérantes, supposant, avec Aristote et Dioclès, que la maladie résulte de la chaleur.» Drabkin écrit, dans son index «Aristotle = his pupil Mena». Pourquoi supposer qu'il s'agit de Ménon, quand le *Problème XXX* nous dit (954 a 32) que ceux chez qui la bile est trop abondante mais chaude, deviennent maniaques (μανικοί)? Ou alors il faut attribuer le *Problème XXX* à Ménon.

¹¹⁷ *Supra*, note 77.

III. Esquirol

Nous présenterons, en guise de conclusion, le troisième moment logique du rapport de fou et de théâtre: le fou comme acteur, la thérapie par le jeu, et la critique qu'en fait Esquirol, dans *Histoire et Statistique de Charenton*¹¹⁸.

Regardant l'application des moyens moraux comme l'une de ses attributions les plus importantes, le directeur crut avoir trouvé, dans les représentations théâtrales et dans la danse, un remède souverain contre la folie. Il établit dans la maison les bals et les spectacles. On disposa, au-dessus de l'ancienne salle de l'hôpital du canton, devenue une salle pour les femmes aliénées, un théâtre, un orchestre, un parterre, et en face de la scène une loge réservée pour le directeur et ses amis. [...] Le trop fameux de Sade était l'ordonnateur de ces fêtes¹¹⁹.

Dans ce monde renversé, le fou est acteur, ou prétendu tel; et le public regarde, ou plutôt exerce sa badauderie, pour ne pas dire son voyeurisme.

Tout Paris y courut pendant plusieurs années. Les uns par curiosité, les autres pour juger des effets prodigieux de cet admirable moyen de guérir les aliénés; la vérité est que ce moyen ne guérissait pas. Les aliénés qui assistaient à ces représentations théâtrales étaient l'objet de l'attention, de la curiosité d'un public léger, inconséquent et quelquefois méchant. Les attitudes bizarres de ces malheureux, leur maintien provoquaient le rire moqueur, la pitié insultante des assistants, en fallait-il davantage pour blesser l'orgueil et la susceptibilité de ces infortunés, pour déconcerter l'esprit et la raison de ceux qui, en petit nombre, conservaient la faculté d'être attentifs¹²⁰.

Esquirol termine ces critiques par un exemple bien intéressant:

Pour rendre le spectacle plus piquant, on s'avisa une année de faire figurer dans un ballet un monomane très célèbre dans Paris pour la grâce et la perfection de sa danse. Ce malheureux voyageant en Italie avec un seigneur russe, fut contrarié dans une inclination; la jalousie le rendit furieux; il fut conduit en France où, après un excès de manie, il resta persuadé d'abord qu'il était très riche et grand seigneur; plus tard qu'il était roi et empereur. Il passait paisiblement sa vie dans ce délire de la grandeur, rajustant de son mieux ses vêtements pour se donner de l'importance, ramassant tous les objets brillants qu'il rencontrait pour s'en parer, parlant

¹¹⁸ Etienne Esquirol, *Des Maladies mentales*, Paris, Baillière, 1838, t. 2, p. 578-583.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 578-579.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 579-580.

souvent de sa puissance et de son bonheur, etc. Le bonheur de cet infortuné fut troublé: on l'affuble d'un costume royal, on lui ceint l'épée; ainsi accoutré, on le produit sur le théâtre de Charenton; notre choréographe danse avec la dignité d'un potentat, et chacun des spectateurs d'applaudir; mais lorsque retiré derrière la toile, on veut dépouiller ce malheureux de son costume, il s'irrite, fait résistance, devient furieux, tire l'épée; met en danger ceux qui l'entourent; enfin les infirmiers ont beaucoup de peine pour le désarmer et pour le conduire dans son quartier¹²¹.

La conclusion qu'on peut tirer de ces remarques esquiroliennes est que le fou ne joue pas. Tout le monde peut jouer un rôle sauf le fou; il ne joue pas, il est le personnage. Le monomane n'est pas capable de passer de la réalité à la scène, ni de la scène à la réalité; il n'existe pas deux mondes, deux parties d'un monde, un envers et un endroit, un recto et un verso, mais un monde unique et cohérent, celui de la folie. Choisir chez tous ces monomanes qui hantent l'œuvre d'Esquirol, le roi, le pape, le ministre, le bourreau, le prince déchu, Jésus Christ, pour monter une pièce où il y aurait un roi, un pape, un ministre, etc. serait une idée stupide. On ne fait pas du théâtre avec des entités, mais avec des gens qui savent qu'ils ne sont que des illusions, des doubles. C'est l'occasion de réfléchir sur le «Paradoxe du comédien»; et, du point de vue de l'époque, il nous semble que c'est une réaction classique contre un romantisme de la possession, de l'enthousiasme, de l'«illusion parfaite» pour parler comme Stendhal dans *Racine et Shakespeare*¹²². Je sais bien que Stendhal parle du spectateur; mais l'on pourrait transposer à l'acteur.

Le théâtre est mauvais, d'autre part, en ce qu'il excite les passions. En cela, Esquirol contredit, s'il y a jamais pensé, la purgation aristotélicienne. La folie vient des passions, ou elle est, le plus souvent, l'invétération d'une passion¹²³; solliciter la passion identique ou semblable revient à replonger le malade dans sa manie.

Pour que les représentations théâtrales fussent utiles aux aliénés, écrit Esquirol, il faudrait un théâtre, des pièces, une musique, des spectateurs, faits exprès pour chaque malade, car les applications de l'influence morale

¹²¹ *Ibid.*, p. 580-581.

¹²² Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, Pauvert, 1965, p. 39.

¹²³ Voir le bel ouvrage de Marcel Gauchet et Gladys Swain, *La pratique de l'esprit humain*, Paris, Gallimard, 1980 et notre article «Le rôle des passions dans la pensée médicale de Pinel à Moreau de Tours», *History and Philosophy of the Life Sciences*, vol. 2/1 (1980), p. 123-140.

au traitement des aliénés, doivent être aussi variées qu'il y a de modes différents de sentir¹²⁴.

Nous voilà devant une sorte de théâtre à la carte, un renversement complet de la situation, le théâtre à l'unité de passion. A chaque manie sa cure; à chaque passion sa catharsis. Ainsi l'idée même de théâtre se dilue dans le divers des sensibilités. Qui fut plus utopique Aristote ou Esquirol? De toutes façons, le théâtre se dissout en pur et simple divertissement, et de surcroît [*sic*] voué à la vanité.

J'ai conduit au spectacle plusieurs aliénés confiés à mes soins, des maniaques tranquilles, des monomanes paisibles, des lypémaniques; je choisisais des pièces gaies, propres à émouvoir de douces impressions, mais qui ne pouvaient provoquer ni des idées, ni des passions dangereuses; je consultais le goût de chaque malade, et lui faisais longtemps désirer cette distraction; jamais je n'ai vu que le spectacle ait guéri¹²⁵.

On le voit, le vrai, le grand, le profond fut Aristote, qui voue la tragédie au malade virtuel que nous sommes tous, sans la restreindre au malade que nous pouvons être. Toute réflexion sur le théâtre comme thérapeutique doit commencer avec lui, qui ne réduit pas la tragédie à un divertissement pour aliéné. La représentation tragique est violence; mais à chacun sa violence, puisque chaque tempérament règle la capacité d'être sensible à cette violence. Ajoutons qu'elle est curative. Car l'excès même de ce qu'elle suscite, réveille, excite, en fait ces deux passions fondamentales que sont la pitié et la crainte, délivre de la trop grande crainte ou de l'excessive pitié. Dans une période où c'est un lieu commun que de dire que la violence au spectacle est mauvaise, ce genre de proposition peut surprendre. Il faut ajouter que la violence doit-être réglée par l'art.

¹²⁴ Etienne Esquirol, *Des Maladies mentales*, *op. cit.*, p. 581-582, souligné par nous.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 582.

HISTOIRES DE NEZ :
LA DIFFÉRENCE SOMATIQUE
DU CORPUS HIPPOCRATIQUE À LAVATER

Jean-Jacques AUBERT
Université de Neuchâtel

Il est de fait qu'il est des physionomies nationales, de même que des caractères nationaux. Celui qui en doute n'a jamais vu des hommes de nations différentes [...]. Qu'on s'imagine seulement à côté l'un de l'autre un Nègre et un Anglais, un Lapon et un Italien, un Français et un Fuoguesois, et que l'on compare leur configuration, leurs figures et le caractère de leur intelligence et de leur esprit. Il n'est rien de plus facile que de reconnaître généralement cette étonnante différence; mais il est, parfois, difficile de la déterminer scientifiquement [...]. Ce sont les Français que je sais le moins caractériser. Ils ne sont pas dessinés aussi largement que les Anglais, ni aussi petitement que les Allemands. Je les reconnais surtout aux dents et au rire; je reconnais l'Italien à son nez, à son œil petit et à son menton saillant; l'Anglais à son front, à ses sourcils; le Hollandais à la rondeur de sa tête et à ses cheveux lisses; l'Allemand aux sillons et aux plis qui entourent ses yeux et accompagnent ses joues; le Russe à ses lèvres ramassées, à sa chevelure blanche ou noire [...]. Les Suisses, pris généralement, n'ont, à l'exception de leur regard cordial, point de caractère national physiognomonique commun. Ils diffèrent autant entre eux par la configuration que les nations les plus éloignées les unes des autres. Ainsi, le paysan suisse-français, et celui d'Appenzell, sont infiniment séparés sous tous les rapports. Mais il se pourrait qu'un œil étranger reconnût plus facilement que celui d'un indigène le caractère général de la nation, ce caractère qui la distingue d'autres nations françaises et allemandes¹.

Ce texte est dû à la plume de Johann Caspar Lavater, pasteur zurichois et auteur du célèbre traité de *Physiognomie, ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers*

¹ Johann Caspar Lavater, *La physiognomie, ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants, etc.*, trad. Henri Bacharach, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979 [1775, 1845], p. 151-152 (*passim*).

animaux, leurs penchants, etc., un essai publié à Leipzig entre 1775 et 1778, sous le titre allemand de *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, traduit en français et abondamment réédité dans le courant des deux derniers siècles. Tributaire de l'idéologie dominante de son temps, qui érigeait la nation en cadre de référence privilégié, notre compatriote avait eu le mérite de reconnaître la primauté des cantons sur la Confédération et savait distinguer d'après leur apparence physique un Bernois d'un Zurichois, voire un Bâlois d'un Schaffhousois. Peu attentif aux différences cantonales romandes, dont il ne dit mot, Lavater croyait même pouvoir affiner son analyse en descendant jusqu'au niveau communal :

A ne s'arrêter qu'au caractère physiognomonique de nos villageois, on pourrait déjà écrire un livre très instructif. Il y a des villages considérables, où les figures, à l'exception du nez, semblent avoir été élargies sous une planche, et où cette forme peu gracieuse s'accorde, d'une manière frappante, avec le caractère des habitants. Qu'y aurait-il de plus instructif qu'une description physiognomonique et caractéristique de ces villages, de leur manière de vivre, de leur nourriture, de leurs occupations ?²

En l'occurrence, c'est moins l'intérêt ethnologique d'une telle étude qui justifie ces citations initiales que la revendication traditionnelle de cette pseudo-science qu'est la physiognomonie à établir une relation entre apparence physique et caractère ou dispositions naturelles des individus ou de groupes plus ou moins constitués. Ceux qui dans l'histoire se sont montrés convaincus par ce postulat ont bien sûr vu l'avantage de pouvoir déduire du visible l'invisible, surtout les qualités de l'âme à partir des traits du visage, mais aussi la configuration des parties cachées du corps par référence à un type ethnique, voire racial. L'essai de Lavater constitue ainsi une vaste synthèse d'opinions très diverses émises par ses devanciers et ses contemporains : synthèse permettant, d'une part, l'identification de types ethniques, nationaux ou raciaux ; d'autre part, l'évaluation de caractéristiques morales communes aux membres des groupes ainsi identifiés, même lorsque ceux-ci se retrouvent séparés du groupe. Lavater cite en particulier une observation du philologue et littérateur allemand Karl Gotthold Lenz sur les Juifs :

Il me paraît singulier que les Juifs portent sur eux, dans les quatre parties du monde, le caractère de l'Orient, leur patrie commune ; je veux dire, la chevelure courte, noire, crépue et le teint brun. Leur langage précipité, cette allure vive et brève dans tout ce qu'ils font, me paraissent provenir de la même source. Je crois que les Juifs ont en général plus de fiel que les

² *Ibid.*, p. 153.

autres hommes. Je compte aussi, pour caractère national de la figure juive, le menton pointu, ainsi que les grosses lèvres à la ligne centrale fortement dessinée³.

L'ancrage géographique, actuel ou historique, quelques traits physiques considérés comme caractéristiques et un jugement arbitraire sur le caractère et le comportement, y compris langagier, constituent les ingrédients nécessaires et suffisants à la fabrication d'un mythe, certainement pas nouveau au XVIII^e siècle, mais destiné à devenir l'un des tenants de l'antisémitisme compte tenu d'une certaine évolution du modèle physiognomonique. Ce qui est remarquable, c'est que Lavater défend l'idée très chrétienne du principe de l'égalité, au moins virtuelle, des hommes devant Dieu tout en reconnaissant que la hiérarchie dont rend compte la physiognomonie est le fait de la liberté divine manifestée par la grâce :

De même donc que pour les individus c'est une grâce divine et le gage d'une grâce éternelle que d'avoir reçu une physionomie plus intelligente et plus heureuse que d'autres individus, de même c'est un libre acte de grâce pour des nations entières que d'avoir reçu leur existence et leur développement sous un climat heureux, acte qui prépare à son auteur un culte éternel d'adoration et de reconnaissance. Cependant, les produits les plus bas de l'humanité ne doivent jamais désespérer ; eux aussi sont des enfants du Père [...]⁴.

Le discours physiognomonique de Lavater est le fruit non seulement d'une époque, mais aussi d'une culture et d'une tradition. Si cette dernière trouve ses racines dans l'Antiquité gréco-romaine, la culture est bien celle de l'époque des Lumières. L'exacerbation de la pensée nationaliste et de l'antisémitisme au XIX^e siècle aura pour effet de modifier un peu les modalités de ce discours. En ce qui concerne les Juifs, il est à noter que les traits physiques retenus comme caractéristiques par Lenz et Lavater n'incluent pas ce qui deviendra bientôt l'un des points de focalisation du discours antisémite : le nez, comme signe identitaire et comme symbole phallique. En revanche, le teint, considéré comme brun par Lenz et Lavater, sera repris et exploité de manière très différente. Sander Gilman rapporte que les Juifs étaient considérés comme des

³ *Ibid.*, p. 161-162 : « Une observation de Lenz » que l'éditeur de 1979 attribue à un ouvrage soi-disant intitulé *Sur les rapports de J.-J. Rousseau avec les femmes*, Leipzig, s.n., s.d., « peu connu en France ». Il s'agit de Karl Gotthold Lenz, *Über Rousseaus Verbindung mit Weibern*, Berlin, Barsdorf, 1906 [1792].

⁴ Johann Caspar Lavater, *La physiognomonie, ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*, op. cit., p. 167.

Noirs à la fin du XIX^e siècle, peut-être en raison de l'ubiquité de certaines maladies cutanées, comme la *plica polonica*, ou vénériennes, comme la *rupia* syphilitique, probablement le résultat de l'extrême pauvreté dans laquelle vivaient les communautés juives en Europe de l'Est⁵. La reconnaissance d'un type négroïde chez les Juifs européens, reconnaissance accentuée par le phénomène réputé généralisé de l'endogamie, aboutit à une double focalisation sur la couleur de la peau et sur la forme du nez. Ces deux caractéristiques, considérées comme conditionnées par l'origine géographique, se retrouvent, dans toute leur connotation négative, aussi bien chez les *Mischlings* que chez les individus visant à une assimilation et acculturation complètes. On en arrive ainsi à la double conclusion, contradictoire dans ses termes, que les Juifs forment une race caméléon, prête à s'adapter et à s'intégrer alors qu'ils ne peuvent renoncer à ce qui fait leur essence physiognomonique, même en abjurant leur religion. Selon Moses Hess, l'auteur d'un essai intitulé *Rom und Jerusalem: die letzte Nationalitätsfrage*:

[L]es nez juifs ne sont pas réformés, les cheveux noirs et crépus des Juifs ne deviennent pas blonds grâce au baptême ni plats [n.d.r. : littéralement simples] sous l'effet d'un peigne. La race juive est originelle, elle se reproduit dans son intégrité en dépit des influences climatiques. Le type juif est toujours resté égal à lui-même au cours des siècles⁶.

Grâce aux progrès de la médecine et à l'amélioration des conditions de vie, le syndrome cutané permettant d'assimiler les Juifs aux Noirs tend à disparaître. Ne subsiste donc que le nez comme marque identitaire, dont la fabrication présentait un avantage évident: conformément au pentamètre abusivement attribué à Ovide⁷, qui veut que «[n]oscitur e naso quanta sit

⁵ Sander Gilman, *The Jew's Body*, New York, Routledge, 1991, chap. 7: «The Jewish Nose. Are Jews White? Or, The History of the Nose Job», p. 169-179.

⁶ Moses Hess, *Rom und Jerusalem: die letzte Nationalitätsfrage*, Leipzig, Wengler, 1862, p. 12: «Die jüdischen Nasen werden nicht reformirt, und das schwarze, krause jüdische Haar wird durch keine Taufe in blondes, durch keinen Kamm in schlichtes verwandelt. Die jüdische Race ist eine ursprüngliche, die sich trotz klimatischer Einflüsse in ihrer Integrität reproducirt. Der jüdische Typus ist sich im Laufe der Jahrhunderte stets gleich geblieben.» Cité par Sander Gilman, *The Jew's Body*, op. cit., p. 179.

⁷ Le proverbe en distique pourrait en fait remonter à l'ouvrage de Pierre Pierrugues, *Glossarium eroticum linguae latinae, sive Theogoniae, legum et morum nuptialium apud Romanos*, Paris, Dondéy-Dupre, 1826, p. 337, *nasatus*, avec une référence cryptique à: Scriptor Historiae Augustae, *Elagabalus*, cap. 5 (empruntée à Giovanni Battista Della Porta, *De humana physiognomonia libri IIII*, Vico Equense, Cacchium, 1586, lib. 2, cap. 9: *De naso*, p. 71-83). L'hexamètre initial concerne les dames: «Noscitur ex labris quantum sit virginis antrum.»

hasta viro», elle permettait une extrapolation facile, du nez (en l'occurrence masculin) au membre viril (*hasta*), en référence moins à la circoncision qu'à l'hypersexualité régulièrement attribuée à l'Autre (par exemple, aux Noirs dans l'Antiquité, voire à des époques plus récentes)⁸. Seule la réduction de l'appendice nasal à l'aide d'une opération chirurgicale, dont la popularité est attestée aux Etats-Unis, en Autriche et en Allemagne à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle⁹, peut compenser les dommages traditionnellement infligés au pénis par la circoncision et venir à bout de la résilience de l'attribut juif par excellence. Sans vouloir entrer dans le domaine de la psychanalyse freudienne qui voit dans la démarche une cure contre le dysfonctionnement sexuel – à l'opposé de l'hypersexualité notée précédemment – on soulignera que le XIX^e siècle a véritablement créé le mythe du nez juif, non seulement signe visible d'une différence somatique cachée, mais aussi indicateur d'une habileté particulière dans les affaires, d'une perspicacité profonde à l'égard du caractère et d'une facilité à tirer profit de celle-ci¹⁰. Mais il me faut laisser pour le moment mes histoires de nez pour me concentrer sur l'une des prémices de la formation de ce mythe, la question de l'origine géographique.

La théorie des zones/klimata

La théorie qui sous-tend les considérations physiognomoniques de nature ethnologique de Lavater remonte en tout cas à l'Antiquité grecque, plus précisément au discours médical de l'école hippocratique, tel qu'il est formulé dans le fameux traité *Airs, Eaux, Lieux*¹¹. Destiné aux médecins itinérants qui parcourent le monde des cités grecques pour soigner les maladies qu'ils rencontrent, le traité, daté d'environ 430 av. J.-C., stipule une relation étroite entre la situation du lieu où sévit la maladie, le climat qui y règne et, plus particulièrement, le degré d'humidité constatable, la nature des eaux consommées par les habitants, et la pathologie qui affecte ceux-ci. Mais cette relation ne s'arrête pas là: les conditions climatiques et météorologiques

⁸ Voir Jean-Jacques Aubert, «Du Noir en noir et blanc: éloge de la dispersion», *Museum Helveticum*, 56/3 (1999), p. 159-182, surtout p. 170-172.

⁹ Voir Riccardo Mazzola et Pierre Nguyen, «Histoire de la rhinoplastie esthétique», *Annales de chirurgie plastique esthétique*, 59/6 (décembre 2014), p. 374-379, <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0294126014001125>, consulté le 29 juin 2017. Voir aussi Sander Gilman, *The Jew's Body*, op. cit., p. 179-193.

¹⁰ Voir Sander Gilman, *The Jew's Body*, op. cit., p. 179.

¹¹ Les traductions sont empruntées à Hippocrate, t. 2, deuxième partie: *Airs, Eaux, Lieux*, trad. et comm. Jacques Jouanna, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

déterminent, selon l'auteur, la physiologie même des habitants et expliquent des différences de vulnérabilité aux maladies d'un endroit à l'autre.

L'auteur du traité *Airs, Eaux, Lieux* envisage une série de six « constitutions » climatiques (succession de saisons à caractéristiques variables), dont l'une est idéale, et les autres plus ou moins malsaines. Toute déviance par rapport à ce schéma est cause de maladie, que le médecin peut prévoir en fonction des variations saisonnières observables. A cela s'ajoute l'observation d'éléments spécifiques, comme l'orientation des villes par rapport aux vents et au soleil, la qualité des eaux et la nature du sol. L'auteur porte une attention particulière aux relations entre facteurs climatiques et facteurs locaux et propose une nosologie, c'est-à-dire une classification des maladies sans analyse des symptômes, dans l'idée que le fait d'anticiper les maladies augmente les chances du médecin de pouvoir les soigner.

La partie proprement médicale du traité (chap. 1-11) est suivie de manière un peu abrupte par une partie ethnographique (chap. 12-24), dont le propos est de décrire les différences entre peuples d'Asie et peuples d'Europe. Tout comme la configuration du terrain, l'apparence physique des hommes varie en fonction de l'intensité des changements de saisons :

Quant au teint roux qui caractérise la race des Scythes [n.d.r. : un peuple localisé au nord de la mer Noire et occupant les steppes de l'Asie centrale], il s'explique par le froid dû à l'absence d'un soleil ardent : sous l'effet de ce froid, la blancheur (de la peau) (*leukotès*) est brûlée et vire au roux (*purrè*)¹².

Ainsi, les Scythes, accablés par le froid, mais exempts de changements de saisons importants, cultivent tous les mêmes habitudes alimentaires et vestimentaires, et :

[N]ont pas le goût de l'activité, car il n'est pas possible que le corps soit actif, ni non plus l'âme, là où les changements ne sont pas violents. Pour ces raisons nécessaires, leur corps est épais, charnu, dépourvu d'articulations visibles, humide et relâché [...] ¹³.

La preuve de l'humidité des Scythes réside dans les cautérisations que l'on peut observer aux épaules, aux bras, aux poignets, à la poitrine et aux lombes, et qui visent à diminuer leur taux d'humidité. Mais leurs corps restent flasques et larges du fait du manque d'emballotement dans la petite enfance et de la position assise à laquelle leur vie de nomades, à cheval ou en chariot, les contraint¹⁴.

¹² *Ibid.*, 20.3.

¹³ *Ibid.*, 19.4-5.

¹⁴ *Ibid.*, 20.1-2.

Aux différences conditionnées par le climat s'ajoutent encore celles dues aux coutumes, dont le relais est pris par la nature, et vice versa¹⁵. Ainsi, les Asiatiques sont considérés comme impropres à la guerre, par opposition aux Européens, car ils sont mous et doux en raison de l'égalité des saisons¹⁶, et sont de ce fait soumis à des rois, la royauté étant peu propice au développement des vertus guerrières.

La relation entre le milieu, l'apparence physique, les dispositions naturelles et les us et coutumes, relation postulée et expliquée par le discours médical antique, depuis l'auteur hippocratique du traité *Airs, Eaux, Lieux* jusqu'à Galien et Rufus d'Ephèse, va faire école. Elle affectera d'autres activités intellectuelles et pratiques, comme la géographie, avec la théorie des *klimata* dans le *Tetrabiblos* de Ptolémée au II^e siècle ap. J.-C., et bien sûr l'architecture, comme le prouve déjà le premier chapitre du sixième livre du *De Architectura* de Vitruve, de l'époque d'Auguste. La température, l'exposition au vent et le degré d'humidité conditionnent les règles de la construction dans la même mesure que ces facteurs déterminent la taille, le teint, la chevelure, la couleur des yeux, la consistance du sang, le son de la voix, et le type, voire le degré d'intelligence, traits dont les variations s'articulent sur un axe nord-sud, les extrêmes se trouvant en position d'infériorité par rapport au juste milieu. Pierre angulaire du discours ethnographique, l'ethnocentrisme des auteurs grecs et latins va trouver sa place dans la sémiologie développée et exploitée par la physiognomonie antique.

Les traités de physiognomonie antique

La physiognomonie antique, sur laquelle repose la démonstration de Lavater, nous est connue par une série de traités composés à la fin de l'époque classique, ainsi qu'aux époques hellénistiques, romaines et tardives, pour passer ensuite dans la tradition arabe. Tous ces textes ont été réunis, avec de nombreux *testimonia* dans une collection, le corpus des *Scriptores Physiognomonici Graeci et Latini*, publié en deux volumes par Richard Foerster en 1893 (réimpr. 1994)¹⁷. Le seul traité préservé en latin, *De physiognomoniam liber*, a fait l'objet d'une édition récente dans la collection Budé par Jacques André¹⁸. Ce traité latin – qui me servira ici de pierre de

¹⁵ *Ibid.*, 14, avec références répétées au rôle du *nomos* et de la *physis*.

¹⁶ *Ibid.*, 16.1.

¹⁷ Richard Foerster (éd.), *Scriptores Physiognomonici Graeci et Latini*, Leipzig, Teubner, 1893.

¹⁸ Anonyme latin, *De physiognomoniam liber*, trad. et comm. Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

touche du fait de son caractère tardif et synthétique – est anonyme et repose sur des écrits antérieurs: le traité du médecin Loxos, dont l'œuvre, peut-être datée du début du IV^e siècle av. J.-C., est aujourd'hui perdue; celui du Pseudo-Aristote, dont les *Physiognomonica*, datées du III^e siècle av. J.-C., sont partiellement incluses dans le corpus aristotélicien; et finalement celui du fameux rhéteur et sophiste Polemon, actif à Smyrne dans la première moitié du II^e siècle ap. J.-C. Le traité de physiognomonie de ce dernier a fait l'objet d'une *epitome* par Adamantius, probablement au IV^e siècle ap. J.-C., et nous a été transmis de manière partielle dans une version adaptée en arabe par l'intermédiaire d'un manuscrit unique écrit à Damas au milieu du XIV^e siècle.

Le traité de l'Anonyme latin a été longtemps attribué à Apulée de Madaure, sur la base d'un témoignage tardif et ambigu. La langue même du traité pointe plutôt vers une date au IV^e siècle ap. J.-C., époque qui vit une résurgence de la littérature technique, en particulier médicale et vétérinaire. Toutefois, l'argument linguistique n'est pas probant, mais ce point est d'importance secondaire pour mon propos, dans la mesure où l'on admet généralement qu'il s'agit là d'une œuvre dérivative, sans grande originalité certes, mais organisée simplement et destinée à un lectorat relativement novice. Son existence témoigne d'un intérêt pour la matière et son propos consiste à mettre les rudiments de la longue tradition physiognomonique grecque à disposition d'un public latin. Après avoir défini les buts de la physiognomonie, qui sont «[...] d'examiner et de connaître le caractère d'après le physique»¹⁹, l'auteur compare la vision mécanique de Loxos, qui faisait du sang le siège de l'âme et le véhicule des signes que celle-ci transmet aux parties du corps, à la conception des Péripatéticiens, selon laquelle âme et corps se façonnent mutuellement par «sympathie». Les éléments typiques de la physiognomonie se divisent entre genres masculin et féminin, chaque groupe étant caractérisé par un *animus* commun, mais groupant des *elementa* ou *indicia* distincts, analogues aux lettres de l'alphabète, qui ne prennent du sens que dans des combinaisons variées.

Les trois approches de la physiognomonie antique

A ces deux *animi* correspondent trois *genera* ou principes méthodologiques guidant la pratique de la physiognomonie :

Prenant d'abord pour modèles les caractères des nations ou des provinces, ils y comparaient chaque individu, disant : «Un tel ressemble à un Egyptien; or, les Egyptiens sont rusés, portés à s'instruire, légers, téméraires et

¹⁹ «[...] ex qualitate corporis qualitatem se animi considerare atque perspicere», extrait de *Ibid.*, 2.

portés à faire l'amour; un tel ressemble à un Celte ou, si l'on veut, à un Germain; or, les Celtes sont ignares, courageux et farouches; un tel ressemble à un Thrace; or, les Thraces sont injustes, paresseux et ivrognes.»²⁰

A cette méthode ethnologique s'ajoutent, d'une part, une méthode anatomique qui retrouve l'expression des sentiments dans des physionomies visiblement non affectées par une passion; d'autre part, une méthode zoologique selon laquelle il existe un parallèle entre l'homme et les différentes espèces animales. On a cru reconnaître derrière cette division un adage antique – remontant peut-être à Thalès, à Socrate ou à Platon – selon lequel la chance consisterait à naître humain et non bête, homme et non femme, Athénien et non barbare²¹. Toujours est-il que même dans une variante moins misogynne, la méthode anatomique ne semble pas appropriée.

Les trois méthodes ont ceci en commun qu'elles cherchent à identifier des signes purs («*indicia utriusque speciei sincera et mera*»²²), à extraire ces signes des mélanges dans lesquels ils tombent inévitablement, à en établir le nombre exact et le degré relatif d'importance, à définir une hiérarchie et des critères de classement :

Qui donc veut pratiquer la physiognomonie doit *primo* graver dans sa mémoire la signification des signes, *secundo* en connaître la hiérarchie, *tertio* interpréter et confronter tous les signes rencontrés, afin d'établir un constat [...]»²³.

La lecture et l'interprétation correctes des signes doivent reposer sur un exercice répété, dans des conditions variées, afin de distinguer les signes naturels des signes accidentels, sans lien nécessaire avec l'essence du sujet. La suite du traité consiste en un long lexique des *indicia*, des cheveux aux pieds, avec un accent particulier mis sur les yeux²⁴, pour aboutir enfin aux mouvements du corps²⁵, à la respiration²⁶ et à la voix²⁷. Cette partie est d'un intérêt manifeste pour les amateurs de rhétorique antique, en particulier pour

²⁰ *Ibid.*, 9.

²¹ Selon Hermippe, cité par Diogène Laërce, *Vies des philosophes* 1.33; Plutarque, *Vie de Marius*, 46.1 (sans le volet misogynne).

²² Anonyme latin, *De physiognomoniam liber*, *op. cit.*, 10.

²³ *Ibid.*, 11.

²⁴ *Ibid.*, 20-43.

²⁵ *Ibid.*, 74-76.

²⁶ *Ibid.*, 77.

²⁷ *Ibid.*, 78.

ceux qui s'intéressent à la langue gestuelle et non verbale. Une digression sur le teint sert de transition vers la confrontation de prises de position spécifiques à l'une ou l'autre des sources de l'Anonyme, Loxos ou Pseudo-Aristote. Ce dernier, toujours selon l'Anonyme, engage la démonstration sur la voie de l'énumération et de la description des types de caractères (l'impudent, le sot, etc.). La partie conservée du traité se termine par une nouvelle digression sur le juste milieu²⁸ et sur une liste d'analogies avec des types d'animaux. La conclusion, en partie perdue, souligne le caractère divinatoire de la physiognomonie.

La méthode ethnologique

Ce sommaire suggère déjà que les trois méthodes ne sont pas exploitées de manière tout à fait égale. Si l'Anonyme place la méthode ethnologique au premier rang dans sa présentation, il faut bien remarquer que rares sont les mentions d'*indicia* s'y rapportant. Outre le passage cité ci-dessus, il n'y a guère que les cheveux²⁹ et le teint³⁰ qui soient sollicités dans ce sens :

Les cheveux raides et noirs ou ternes et d'un rouge délavé et épais indiquent un homme violent : c'est le type du porc. Les cheveux souples et excessivement fins, rouges et clairsemés indiquent un sang pauvre, un esprit faible, sans courage et efféminé, et d'autant plus fourbe qu'ils sont plus clairsemés. Les cheveux frisés dénoncent un homme très fourbe, avare, pusillanime, avide de gains : c'est le type des Egyptiens, qui sont pusillanimes, et des Syriens, qui sont avares. Les cheveux drus avancés sur le front décèlent un caractère très farouche, car c'est le type de l'ours. Les cheveux en arrière au-dessus du milieu du front et tournés vers le haut du crâne indiquent un esprit ardent et peu sage : c'est le type des peuples barbares. Les cheveux raides et clairsemés révèlent un homme froid et peureux. Les cheveux blonds, épais et décolorés attestent des mœurs incultes et sauvages : c'est le type des Germains [...] ³¹.

La typologie et la sémiologie des cheveux sont certes développées, mais les critères ethnologiques et zoologiques disparaissent subitement. Il en va de même dans le passage sur le teint :

Les nations n'ont pas toutes la même couleur de peau. On devra donc connaître la couleur correspondant au caractère des nations. Un teint noir

²⁸ *Ibid.*, 116-117.

²⁹ *Ibid.*, 14.

³⁰ *Ibid.*, 79.

³¹ *Ibid.*, 14.

indique une personne légère, pacifique, pusillanime et retorse : c'est le type des habitants des régions méridionales, comme sont les Ethiopiens, les Egyptiens et leurs voisins [n.d.r. : qui sont-ils ? les Libyens ? les Nubiens ? les Nabatéens ? les Arabes ? les Palestiniens ? les Juifs ? les Syriens ? les Perses ?]. Un teint blanc rosé indique des gens doués de courage et de force d'âme : c'est le type des habitants des contrées septentrionales. Un teint très blanc est à l'opposé du courage. Quand le corps tout entier est nettement d'un rouge vif, cela dénonce un homme méditant des fourberies et retors [...] ³².

On observe ici le même phénomène que précédemment, mais l'ethnologie s'efface alors pour ne pas revenir. Le monde de l'Anonyme, plus restreint que celui de ses sources, comprend, d'ouest en est et du nord au sud, les Celtes, les Germains, les Thraces, les Syriens, les Egyptiens et les Ethiopiens. Des Scythes du traité hippocratique *Airs, Eaux, Lieux*, il n'est simplement plus question. Vitruve – dans sa dissertation sur l'impact du climat sur la construction – groupait les peuples en de vastes ensembles, « meridianae nationes » et « septentrionalis gentes » ³³, l'axe nord-sud étant en l'occurrence jugé plus pertinent que l'axe est-ouest. La pluralité et la diversité des nations y sont encore reconnues, mais leur spécificité et leur identité **important peu**. Encore pourrait-on croire que l'Anonyme se distingue par son désintérêt marqué pour l'approche ethnologique. La comparaison avec la version arabe du traité de Polemon ³⁴ est suggestive dans un premier temps. Il y est question des Macédoniens, des Phéniciens, des Ciliciens, des Scythes, des Indiens, des Ibères, des Abyssiniens, des *Zingae* [*sic*] et des Egyptiens. Mais la mention un peu plus loin de « Sclavi » et de « Turci » ³⁵, c'est-à-dire de Slaves et de Turcs, démontre que le traité a visiblement été mis à jour sur ce point. C'est donc la perspective arabe, et non la perspective grecque du II^e siècle ap. J.-C., que représente cette version de l'œuvre de Polemon. Mais alors comment comprendre la richesse toute relative de l'*epitome* du traité de Polemon par Adamantius, une œuvre traditionnellement considérée comme contemporaine ou de peu antérieure à l'Anonyme latin ? S'y retrouvent les Ibères, les Celtes, les Macédoniens, les Thraces, les Scythes, les Syriens, les Egyptiens, les Libyens et les Ethiopiens. De fait, Adamantius est probablement l'auteur qui aurait le plus à dire sur la méthode ethnologique, si l'on pouvait être sûr

³² *Ibid.*, 79.

³³ Vitruve, 6.1.9.

³⁴ Polemon (version arabe), voir Richard Foerster (éd.), *Scriptores Physiognomonici Graeci et Latini*, op. cit., n° 17, 31-36.

³⁵ *Ibid.*, 41.

que son texte n'a pas fait l'objet d'interpolations tardives. En tous les cas, il faut noter que par comparaison avec les auteurs ethnographiques, comme Hérodote, Agatharchide, Diodore de Sicile, Strabon et d'autres encore, les traités de physiognomonie n'ont pas cherché à exploiter tout le potentiel d'un monde qui venait de s'ouvrir et dont la diversité ethnique avait déjà fait l'objet d'une vulgarisation remarquable. Manifeste est l'absence dans les traités de physiognomonie de toute référence aux peuples mythiques et souvent thériomorphiques, comme les *Kynokephali*, *Lemmyae*, *Hippopodes* et autres *Sciapodes*³⁶.

Pour revenir, en conclusion, à un sujet effleuré en introduction, notons que les Juifs sont totalement absents de la littérature physiognomonique. Pourtant les Grecs et les Romains avaient été confrontés à ce peuple pendant toute l'Antiquité à travers la conquête et l'occupation de la Palestine, et en situation de diaspora dès le V^e siècle av. J.-C. – sinon plus tôt – en Egypte, dès le I^{er} siècle av. J.-C. à Rome, et dans l'ensemble de l'Empire romain après la destruction du Second Temple en 70 ap. J.-C. S'il fallait tenter de penser à la physiognomonie des Juifs, telle qu'elle a été retenue par Lavater au XVIII^e siècle et les antisémites du XIX^e siècle, il serait évident que la présentation systématique des traités antiques aurait fourni facilement toute la collection d'*indicia* nécessaires à la fabrication du Juif et à sa lecture.

Chevelure courte, noire et crépue, teint brun, langage précipité, allure vive et brève, menton pointu, grosses lèvres à la ligne centrale fortement dessinée chez Lavater; noirceur de la peau et des cheveux et nez convexe révélateur d'une hypersexualité dans le discours antisémite du XIX^e siècle, chaque détail anatomique pourrait trouver son signe, son indice, dans la physiognomonie antique. Force est de constater qu'il n'en est rien³⁷. Mais ce qui est plus intéressant est le fait que la physiognomonie antique voie le nez comme un appendice plutôt positif. Certes, selon l'Anonyme latin :

[L]'extrémité du nez effilée montre un homme aisément irascible. Un nez épais dénonce un homme malpropre : ainsi sont les porcs et les oiseaux immondes.

³⁶ Tamsyn S. Barton, *Power and Knowledge: Astrology, Physiognomics, and Medicine under the Roman Empire*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994, p. 95-131, et surtout p. 118, 123 et 215 ainsi que les notes 148-149; Laure Chappuis Sandoz, «La survie des monstres: ethnographie fantastique et handicap à Rome, la force de l'imagination», *Latomus*, 67 (2008), p. 21-36.

³⁷ Jonathan P. Roth, «Distinguishing Jewishness in Antiquity», dans *A Tall Order. Writing the Social History of the Ancient World. Essays in Honor of William V. Harris*, éd. Jean-Jacques Aubert et Zsuzsanna Várhelyi, Munich, Saur Verlag, 2005, p. 37-58, et surtout p. 40-42 ainsi que p. 53-55.

Mais :

[L]a base du nez épaisse, comme obtuse et ronde, dit le courage et la noblesse : c'est le nez des lions et des chiens de race. Les nez longs et minces ressemblent au bec des oiseaux et donneront les mœurs correspondantes [n.d.r. : c'est-à-dire ?]. La partie du nez voisine du front, si elle en est bien séparée et distincte – ce que les Grecs appellent *dierthromenon* (ajusté) – est signe de virilité [n.d.r. : «virile signum»] : c'est le type du lion, et c'est aussi une marque de sagesse. Si la naissance du nez n'est pas marquée ni séparée, c'est un signe de sottise et de manque de caractère : c'est un signe féminin. Un nez droit indique l'intempérance de langage. Un grand nez est un meilleur signe qu'un petit. Un petit nez en effet est l'apanage des esprits serviles, des voleurs et de ceux qui tergiversent. Les nez aquilins, que les Grecs appellent *grupoi* (crochus), sont l'apanage des âmes nobles, les nez camus, que les Grecs appellent *simoï*, des libertins. Les nez épatés sont indice d'ardeur et de courage. Très étroits, ronds et fermés, ils dénotent la sottise. Les nez de travers indiquent aussi un esprit de travers³⁸.

Lavater lui-même avait une théorie assez compliquée relative à l'esthétique du nez, dont il résume les mérites en disant qu'un «[...] nez qui satisfait à toutes ces conditions [n.d.r. : il en mentionne neuf] vaut plus qu'un royaume»³⁹. Quoique très tributaire de la physiognomonie antique, Lavater se prononce toutefois sur les nez ethniques : «Les peuples tartares ont généralement le nez plat et enfoncé; les nègres d'Afrique l'ont épaté; les juifs, pour la plupart, aquilin [...]»⁴⁰. D'après son évaluation, le nez des Juifs est donc envisagé comme un caractère à peine généralisable («pour la plupart») et entièrement positif dans sa taille et sa forme. Ceci est encore confirmé par l'inclusion dans son œuvre d'extraits du *De humana physiognomonia* (1586) de Giovanni Battista Della Porta, qui voyait déjà dans le nez le reflet quantitatif du membre viril, le nez étant aux hommes ce que la bouche et les lèvres sont aux femmes⁴¹.

³⁸ *Ibid.*, 51.

³⁹ Johann Caspar Lavater, *La physiognomonie, ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*, op. cit., p. 180.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 181.

⁴¹ Giovanni Battista Della Porta, *De humana physiognomonia*, op. cit. Voir aussi Johann Caspar Lavater, *La physiognomonie, ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*, op. cit., p. 218 pour la citation de Della Porta ainsi que p. 270-273 et p. 312-313.

Ramassis de préjugés systématisés dans une certaine mesure, la physiognomonie antique et celle de Lavater auraient pu permettre de démentir par ses silences et par son lexique sémiologique le discours antisémite qui s'est développé au XIX^e siècle⁴². Mais ni les multiples rééditions et traductions de l'ouvrage de Johann Caspar Lavater, ni les travaux précieux de Richard Foerster publiés en 1893 n'ont pu compenser le poids d'une tradition éducative qui repose sur le canon des auteurs classiques, comme le Tacite du livre V des *Histoires*, des classiques trop souvent détenteurs et vecteurs d'une vérité douteuse.

⁴² Voir Sander Gilman, *The Jew's Body*, op. cit. et Jonathan P. Roth, « Distinguishing Jewishness in Antiquity », art. cit.

LES YEUX DE LICHTENBERG

Roland RECHT
Membre de l'Institut

Nous sommes encore bien loin du temps où il sera possible, en France, de se faire une idée juste de celui qui fut l'un des penseurs les plus singuliers de son temps, Georg Christoph Lichtenberg. Tout, dans son œuvre, témoigne d'une ambivalence qui explique en partie pourquoi la première réception française a préféré voir en lui un romantique, ce qu'il ne fut certainement pas. Témoignant d'une extraordinaire liberté d'esprit, Lichtenberg fut un savant et un philosophe dont l'œuvre est constamment traversée par la satire, signe d'une rare acuité ainsi que d'une distance dans la perception de soi et du monde. En hommage à mon ami Pascal Griener, je voudrais réunir ici quelques textes que Lichtenberg a consacrés à l'observation de son corps et en particulier à son obsession de la cécité, que l'auteur de *La République de l'œil*, qui est depuis longtemps un « lichtenberguien », appréciera peut-être¹.

Une certaine similitude entre l'entreprise de Montaigne et celle de Lichtenberg n'est pas simplement l'effet de l'intérêt profond que celui-ci éprouvait pour l'auteur des *Essais*. On peut dire que s'il y a un « dessein anthropologique » chez Lichtenberg, il y en eut un déjà chez Montaigne : le passage incessant entre l'introspection et l'analyse des autres, entre soi et le monde, ce souci de se mettre en scène avec l'affirmation de sa singularité, ce goût du retrait du monde tout en s'assurant une position stratégique de spectateur engagé – un effort soutenu pour ne rien laisser échapper à son regard, la conviction qu'il n'y a rien de banal ni de négligeable, que ce soit dans la conduite de sa propre existence ou dans sa perception des institutions et de la société².

¹ Pascal Griener avait répondu à l'invitation que Jacques Bouveresse et moi-même lui avions faite de participer à notre colloque commun au Collège de France, « Georg Christoph Lichtenberg et la physiognomie du monde : philosophie, physique, littérature, critique », en avril et juin 2010.

² Pour tout ce qui suit, je me suis servi du catalogue : Ulrich Joost, Stephan Oettermann et Sibylle Spiegel (éd.), *Georg Christoph Lichtenberg 1742-1799. Wagnis der Aufklärung*, catalogue d'exposition, Munich/Vienne, Hanser, 1992 ; et de Georg Christoph Lichtenberg,

Le corps

Lichtenberg souffrait d'une difformité physique que l'on a attribuée à un accident survenu durant son enfance – la nourrice l'aurait laissé tomber au sol. En réalité, elle doit être imputée à une forme de rachitisme, une pathologie du type spondylite traumatique, la cyphoscoliose. Sa taille ne dépassait pas 1,44 mètre. La déformation du thorax entraînait un fonctionnement insuffisant des bronches provoquant des infections pulmonaires : d'où, à partir du 5 octobre 1789, de graves crises d'asthme qui l'emporteront dix ans plus tard. Mais dès les années 1770, il a des crises de toux sanguinolentes, de fréquents accès de fièvre, accompagnés d'un amaigrissement. Cet état général déplorable allié à sa difformité physique a été une source d'inquiétude et la cause d'une observation de soi constante. D'où son intérêt pour son image telle que la restituaient les portraitistes.

Nous possédons plusieurs portraits de Lichtenberg : l'inscription qui figure sur le dessin anonyme daté de 1795³ désigne le philosophe ainsi que l'historien August Ludwig von Schlözer, tous deux vus de profil gauche, entre lesquels est perceptible une certaine ressemblance. Mais on est frappé dans le portrait de Lichtenberg, à gauche (Fig. 18), par le contraste entre le corps et le visage, dont le caractère avenant et la belle expression du regard sont évoqués par plusieurs témoins. A propos d'un autre portrait, un relief en porcelaine⁴, Lichtenberg écrit à Schernhagen : « Je n'ai encore jamais vu cette empreinte en porcelaine qui ne serait pas, d'après ce qu'on m'a dit, très ressemblante. Par contre, j'en possède une en cire qui est très ressemblante. Il se peut alors que lors de la cuisson quelque chose se soit modifié ou encore, ce dont j'ai maintes preuves, que les gens jugent, en ce qui concerne la ressemblance, d'une façon très contradictoire. » Le 15 février 1778, Lichtenberg écrit au même correspondant en lui envoyant sa « [...] silhouette, elle est faite avec un grand soin. Qu'on ne me reconnaisse pas de suite vient du fait que ce que mon visage a de caractéristique ne se trouve pas dans le dessin de profil »⁵.

Schriften und Briefe, éd. Wolfgang Promies, Francfort-sur-le-Main, Zweitausendeins, 1994 ; *Le Miroir de l'âme*, trad. et éd. Charles Le Blanc, Paris, J. Corti, 1997. Lorsqu'il n'est pas fait explicitement référence à une édition française, la traduction des textes cités est de l'auteur.

³ Ulrich Joost, Stephan Oettermann et Sibylle Spiegel (éd.), *Georg Christoph Lichtenberg 1742-1799*, op. cit., n° 40.

⁴ *Ibid.*, n° 46.

⁵ Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe, Kommentar zu Band III*, op. cit., p. 114 (il s'agit de la silhouette qu'il a faite de lui-même).

Cette fois, à propos de son portrait exécuté au pastel par le peintre de la cour de Gotha Ernst Christian Specht en 1794 et dont il ne subsiste qu'une copie : « Je hais tous les portraitistes, surtout ceux qui veulent me peindre. Pour moi "se faire tirer le portrait" est une sorte d'opération chirurgicale et il faut toujours m'administrer l'équivalent d'un somnifère [...]. »⁶ Ce portrait, Lichtenberg semble pourtant l'avoir apprécié : « Il existe quelques portraits de moi sur cuivre mais dont aucun n'est bon. Le meilleur portrait est celui qu'a réalisé de moi au pastel, non pas à ma demande mais à celle du seigneur Von Zachs de Gotha, le peintre Specht pour l'Observatoire de Gotha. On m'en a promis une copie mais que je n'ai pas encore reçue. Si elle devait me parvenir, je prendrais la liberté de Vous la montrer [...]. »⁷

La question de la ressemblance se pose en d'autres termes pour le modèle qui est en conflit permanent avec son image, que pour son entourage. Ainsi, un portrait de face gravé par Ernst Ludwig Riepenhausen en 1799 (Fig. 19), est considéré par Dieterich comme très ressemblant⁸.

Le fils de Lichtenberg, Georg Christoff, écrit le 11 janvier 1815, donc bien après la mort de son père, au sculpteur Johann Werner Henschel à propos d'un buste qu'il aimerait voir réalisé, en mettant l'accent sur les difficultés que devra surmonter le sculpteur. Le visage si expressif pour un observateur de son esprit, n'appartient pas à ce type de visage que l'on peut rendre à l'aide de quelques coups de crayon ; il existe plusieurs portraits de lui, mais aucun n'est suffisamment ressemblant, dit Georg Christoff, pour qu'on puisse le reconnaître sans difficulté. Et il ajoute que lui-même ressemble à son père, au point que lorsqu'il rit, beaucoup de personnes l'identifient immédiatement comme étant son fils. Finalement, il est très satisfait du buste réalisé par Henschel⁹.

L'action que l'esprit exerce sur le corps et la lisibilité des passions et des affects que le corps rend possible – en particulier par la physionomie – est à la fois ce qui intéresse Lichtenberg et ce qui, dans son cas particulier, l'incite à la prudence dans ses jugements :

⁶ Ulrich Joost, Stephan Oettermann et Sibylle Spiegel (éd.), *Georg Christoph Lichtenberg 1742-1799*, op. cit., n° 49.

⁷ Lettre à Johann Friedrich Bause, du 18 avril 1795 (Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, op. cit., vol. 4, p. 922, n° 685).

⁸ Ulrich Joost, Stephan Oettermann et Sibylle Spiegel (éd.), *Georg Christoph Lichtenberg 1742-1799*, op. cit., n° 50.

⁹ *Ibid.*, n° 52-53. Le plâtre original qui se trouvait à l'Université de Göttingen, est perdu depuis 1945.

La ride qui se fixe chez l'un après avoir répété mille fois le même mouvement, s'imprime chez un autre en un temps moindre. Ce qui, chez l'un, occasionne une déformation ou une monstruosité qu'un chien même remarquerait, n'aura, chez l'autre, aucun effet manifeste ou, en tout cas, restera invisible à l'œil humain. Cela démontre jusqu'à quel point tout est malléable et comment la petite étincelle qui, chez l'un, est capable de faire exploser le tout, ne laisse chez l'autre qu'une trace insignifiante. Tout ce qui se trouve dans la tête et dans le cœur se rapporte-t-il donc au visage? [...] A moins que les fautes d'une âme et celles d'une nourrice ne soient identiques, ou bien qu'une contorsion du corps ne se transforme en une contorsion durable de l'âme au point que celle-ci, ainsi contournée, et dans le cas où elle devrait former un autre corps, le construirait malgré tout difforme? Et l'âme remplit-elle donc le corps un peu comme un fluide élastique qui assume toujours la forme du contenant de sorte que, si la signification du nez camus est celle d'éprouver du plaisir aux revers d'autrui, en écrasant le nez de son prochain, le transformera-t-on en une personne malveillante? [...] Nul ne niera, en outre, que longtemps après la formation de la partie solide du corps, ce dernier reste capable d'amélioration et de détérioration¹⁰.

C'est donc dans la durée et à travers le mouvement, l'action, l'extension des corps et des gestes, que Lichtenberg explore l'âme humaine – il y a, en d'autres termes, à la base de sa psychologie une physique. Et puis, toutes ces considérations tournent autour d'un présupposé anthropologique – celui des physiognomonistes, de Lavater et de ses disciples – qui voudrait voir une concordance parfaite entre la forme du corps et la nature de l'âme qu'il renferme : ce présupposé, Lichtenberg n'est pas prêt à l'admettre, et pour cause :

Mais quoi!, s'exclame alors le physiognomoniste, l'esprit de Newton aurait pu se loger dans la tête d'un nègre? Un esprit angélique aurait pu se loger dans un corps horrible? Est-ce donc ainsi que le Créateur doit dessiner la vertu et le mérite? Non, point! Ce flux insipide et puéril de déclamations ne peut-il être toujours endigué par un simple: «*Et pourquoi pas?*». Tu es donc, misérable, le juge des œuvres divines? Dis-moi d'abord pourquoi souvent l'homme vertueux souffre sa vie durant dans un corps malade? A moins que le fait d'être toujours dolent soit plus supportable qu'une saine laideur? Te revient-il de décider si un corps difforme ou malade (et qu'est-ce donc que la maladie sinon une déformation intérieure?) appartient ou non à ces sortes de souffrances que la raison seule ne peut expliquer et auxquelles même l'homme juste est exposé? Dis-moi

¹⁰ Georg Christoph Lichtenberg, *Le couteau sans lame: et autres textes satiriques*, Paris, J. Corti, 1999, p. 200-202.

pourquoi des milliers d'hommes naissent infirmes, pâtissent quelques années et meurent? [...]»¹¹.

La capacité d'autoanalyse est à la fois l'ennemi et le meilleur allié de Lichtenberg. Toujours l'expérimentateur reprend le dessus: «*Je travaille depuis longtemps à l'histoire de mon esprit comme de mon pauvre corps et cela avec une sincérité qui provoquera chez certains une sorte de confusion, elle racontera avec une sincérité plus grande que ne peut le croire peut-être aucun de mes lecteurs. C'est une voie vers l'immortalité, qui n'a pas encore été beaucoup empruntée (seulement par le cardinal de Retz). A cause de la méchanceté du monde, elle ne paraîtra qu'après ma mort.*»¹²

La maladie de l'esprit

Il importe de signaler combien Lichtenberg est soucieux de ne pas réitérer la distinction cartésienne entre ce qui appartient au corps et ce qui appartient à l'âme. C'est de lui-même, indiscutablement, qu'il parle lorsqu'il écrit: «*Les savants ont de tous temps préféré décrire leur hypocondrie ou la maladie de leurs yeux, plutôt que les maladies de leur tête.*»¹³ La crainte des maladies, l'écoute obsessionnelle de son corps constituent la névrose dont souffre Lichtenberg, conscient de son mal – il se considère comme hypocondriaque à partir d'octobre 1789¹⁴: «*Mon hypocondrie est en réalité une faculté à aspirer de chaque événement de la vie, quelque nom qu'il porte, la plus grande quantité possible de poison à mon usage personnel.*»¹⁵ Ou encore plus tard: «*Depuis ma maladie de 1789, j'ai acquis la pitoyable faculté, pour moi-même et non pour autrui, de tirer du poison de tout ce que je vois et entends. C'est comme si le système glandulaire de mon être moral duquel, lorsqu'il est heureusement organisé, les hommes tirent calme, utilité et plaisir, avait pris une forme entièrement contraire [...]*»¹⁶. Il a compris que l'hypocondrie

¹¹ *Ibid.*, p. 214.

¹² Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, op. cit., vol. 1, p. 575, n° 811 (trad. dans Georg Christoph Lichtenberg, *Le Miroir de l'âme*, op. cit., p. 316-317).

¹³ *Ibid.*, vol. 2, p. 164, n° 163.

¹⁴ Mais peut-on vraiment parler d'hypocondrie dans la mesure où Lichtenberg n'est nullement un malade imaginaire? (voir Horst Gravenkamp, «*Lichtenbergs Krankheitsgeschichte*», dans *Georg Christoph Lichtenberg 1742-1799. Wagnis der Aufklärung*, éd. Ulrich Joost, Stephan Oettermann et Sibylle Spiegel, catalogue d'exposition, Munich/Vienne, Hanser, 1992, p. 386-390).

¹⁵ Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, op. cit., vol. 2, p. 401, n° 23.

¹⁶ *Ibid.*, vol. 2, p. 404, n° 43 (trad. dans Georg Christoph Lichtenberg, *Le Miroir de l'âme*, op. cit., p. 485).

était une machine à multiplier les craintes et à vivre dans un état d'inquiétude permanent :

Il y a des grandes maladies dont on peut mourir ; il y en a d'autres qui, si elles ne sont pas mortelles, se peuvent observer et reconnaître sans de longues études ; il y en a enfin certaines que l'on n'identifie qu'à peine sous le microscope, mais qui nous apparaissent bien horribles sous sa lentille : ce microscope, c'est l'hypocondrie. Je crois que si les hommes se mettaient à étudier les maladies microscopiques, ils auraient la satisfaction de se sentir malades tous les jours¹⁷.

L'hypocondrie est non seulement un mal pernicieux, elle bloque aussi toute faculté créatrice : « Mon entrain, ma hardiesse, mon insouciance, mon amour pour la lecture et l'écriture, au moins pour moi-même, toute activité, tout reste en sommeil, et tout appartient à présent au passé. »¹⁸ En même temps le recours obstiné à cette faculté créatrice peut seul tirer l'esprit de son sommeil : « [...] mes meilleurs moments et les plus clairvoyants sont ceux où j'ai la force de penser que tout cela pourrait n'être que pure imagination »¹⁹.

L'obsession de la cécité

Lorsqu'on remonte aux années 1769-1770, l'observation de phénomènes de la vision ne vient pas nécessairement alimenter son angoisse. En présence de celui qu'on nomme « mouches volantes » qu'il constate à l'œil droit, il l'attribue à l'usage fréquent du microscope, en raison de la position de l'œil dont l'axe doit se trouver à la verticale. En rendant cet usage moins fréquent, il parvient à les faire disparaître au bout de cinq à six années. Mais à partir des années 1780, les motifs d'inquiétude se multiplient : « Mal aux yeux tous les soirs. Je peux à peine voir lorsqu'il fait jour. »²⁰

Une obsession semble ne jamais avoir quitté Lichtenberg depuis cette époque, c'est de perdre la vue :

La pensée que dans un an tu seras peut-être aveugle, se mêle à tout, elle est la première qui vient à l'esprit au réveil, elle est la dernière au coucher ; aucun paysage et aucune compagnie ne retiennent l'attention ; des informations relatives à de nouvelles découvertes ou à de nouveaux livres sont lues avec morosité ; même dans les rêves, on se voit souvent dans un

¹⁷ *Ibid.*, vol. 1, p. 753, n° 693 (trad. dans Georg Christoph Lichtenberg, *Le Miroir de l'âme*, op. cit., p. 434).

¹⁸ *Ibid.*, vol. 4, p. 889 seqq., n° 664.

¹⁹ *Ibid.*, vol. 4, p. 545-546 (lettre du 1^{er} janvier 1784), n° 435.

²⁰ *Ibid.*, vol. 2, p. 714, n° 125.

miroir déformé par des yeux qui eux-mêmes ne pourraient se voir ainsi dans aucun miroir au monde. Si un semblable destin s'empare d'un esprit souffrant d'hypocondrie, alors tout empire gravement ; le candidat supposé à la cécité devient alors vraiment malade, et la maladie réelle aggrave la maladie à demi-imaginaire ; il teste ses yeux de plus en plus souvent et ces tests ont des résultats toujours plus affligeants, tout va crescendo jusqu'au désespoir ou à la mort. En conséquence, celui qui s'applique très tôt à une économie de la vue, s'épargne de grandes souffrances [...] ²¹.

Une juste économie de la vue, voilà vers quoi veut tendre Lichtenberg. Il fait alors part de ses expériences et de ses craintes, sans jamais quitter la distance ironique qui caractérise son attitude en général : en 1791, il écrit un article intitulé « Sur quelques devoirs importants envers les yeux »²² afin de faire partager à ses lecteurs ses propres expériences et connaissances relatives à la vue. Certes, le port de lunettes peut être ressenti comme une obligation pénible à partir d'un certain âge : « La plupart des gens considèrent comme une félicité de pouvoir lire sans lunettes à un âge avancé, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas besoin de dépenser un demi florin pour une paire de lunettes, en revanche ils ont passé tout le reste de leur existence à rester aveugles devant la beauté de la nature et n'ont jamais joui de l'enchantement que procure la vue d'un beau paysage. »²³ Et Lichtenberg d'ironiser sur une forme de coquetterie qui a donné naissance aux faces-à-main :

La peur et la honte de paraître vieux, de tous ceux auxquels nous devons l'art cosmétique, ont également conduit à rendre plus raffinées les béquilles à l'aide desquelles le visage vieillissant doit se soutenir, ou du moins leur donner l'aspect d'une canne pour la promenade que l'on a choisie davantage par caprice que par nécessité. Ils ont par conséquent cherché à armer l'œil sans pour autant transformer le nez en support de cette arme, et ils ont inventé des lunettes que l'on tient à l'aide d'un manche (faces-à-main). L'objectif de ces lunettes est de conférer au vieillard vu de loin l'aspect de la jeunesse ; alors la dignité du visage ne doit pas trop en souffrir, et finalement il n'est pas fait mauvais usage du nez et le bon ton est sauf²⁴.

Lichtenberg ne semble pas avoir été particulièrement intéressé par l'optique. Dans son importante collection d'instruments scientifiques, on compte évidemment des instruments d'observation, le microscope et la

²¹ *Ibid.*, vol. 3, p. 81.

²² *Ibid.*, vol. 3, p. 80.

²³ *Ibid.*, vol. 3, p. 94.

²⁴ *Ibid.*, vol. 3, p. 92.

longue-vue dont Goethe dénonçait l'usage²⁵. On y recense aussi ce qu'on pourrait nommer de l'optique amusante: il semble avoir nourri un intérêt particulier pour les anamorphoses et possédait plusieurs miroirs de différents types à cette fin. L'anamorphose correspond bien à la forme d'esprit du savant: savoir regarder les choses sous un angle inhabituel, les rend plus intéressantes. Pour ses cours de physique, il s'était fait prêter par un ami de Hanovre une *lanterna magica* au maniement de laquelle il dit avoir éprouvé beaucoup de plaisir. Quant à la question de la perception des couleurs, nous ne saurons jamais quelles furent ses théories. En effet, lorsqu'en 1792 Goethe lui communique ses écrits récents sur l'optique, cherchant à faire de lui un allié dans son combat acharné contre Newton, Lichtenberg ne se rallie pas à la position de l'écrivain mais l'amène sur un autre terrain qui l'intéresse davantage, celui de l'explication des ombres colorées²⁶.

Le thème de l'aveugle-né ayant recouvré la vue ouvre la voie au XVIII^e siècle à un débat philosophique de première importance et qui porte sur l'absence ou non d'idées innées chez l'homme²⁷. Il s'agit de savoir si l'aveugle congénital serait capable d'identifier immédiatement par la vue les objets plastiques, comme le cube et la sphère, dont il n'avait auparavant qu'une connaissance par le toucher. L'expérience considérée généralement comme fondatrice est connue sous le nom de «Problème de Molyneux», du nom du savant qui envoya un commentaire à Locke et dont celui-ci rendra compte dans l'*Essay concerning Human Understanding* paru en 1688. Le résultat de l'expérience donne raison à Locke, à savoir que l'aveugle-né est incapable d'une telle identification. Les plus grands savants du XVIII^e siècle donneront leur avis sur cet important problème, notamment Berkeley, Voltaire, Condillac et Diderot²⁸. Lichtenberg s'empare de cet événement mythique pour réaffirmer sa conception de l'unité anthropologique de l'homme:

²⁵ Wolf Lepenies rappelle que Buffon, si attaché à la description, condamnait cependant l'usage du microscope qui incitait à une étude non naturelle de la nature (voir Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Munich/Vienne, Hanser, 1976, p. 58).

²⁶ Voir Horst Zehe, «Lichtenbergs Reaktion auf Goethes Beiträge zur Optik», dans *Georg Christoph Lichtenberg 1742-1799. Wagnis der Aufklärung*, éd. Ulrich Joost, Stephan Oettermann et Sibylle Spiegel, catalogue d'exposition, Munich/Vienne, Hanser, 1992, p. 324-330.

²⁷ Voir notamment les pages de Ernst Cassirer, *La Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1966 [1932], p. 130 *seqq.*

²⁸ Nous renvoyons aux travaux de Kate E. Tunstall, notamment «Pré-histoire d'un emblème des Lumières: l'aveugle-né de Montaigne à Diderot», dans *Les Lumières en mouvement. La circulation des idées au XVIII^e siècle*, dir. Isabelle Moreau, Lyon, ENS éditions, 2009, p. 173-197.

Le célèbre aveugle de naissance que Cheselden a opéré d'une cataracte (*Philosophical Transactions* n° 402, 1728), s'attendait à ce que les personnes envers lesquelles il avait le plus d'inclination, dussent avoir le plus bel aspect et que ce dont il raffolait le plus dût être le plus agréable à ses yeux. Un signe certain qu'il n'y a pas là de correspondance. En vérité, l'homme est un, et les effets de nos sensations et de la vue se rejoignent, et l'œil tient pour beau ce qui n'est qu'agréable au toucher, l'œil semble ressentir la douceur du velours. La sphère est plus douce au toucher que l'icosaèdre, mais à la vue, celui-ci apparaîtrait comme bien plus excitant. (Physique) L'aveugle de Heidelberg aussi, après avoir recouvré la vue, a pris pour une sphère ce que ses sensations lui avaient appris sur le dé (*Rheinische Beitr. zur Gelehrsamkeit*, 1. Jahrg, p. 280) [...] ²⁹.

C'est au sens de la vue que se réfère Lichtenberg lorsqu'il veut proclamer combien notre jugement se mêle à nos sensations: «A. Que les couleurs des objets dans une *camera obscura* apparaissent souvent comme étranges, combien le jugement se mêle à nos sensations. Si nous ne faisons que ressentir, maintes choses qui à présent ne nous touchent pas, nous paraîtraient fortes, et maintes choses qui sont fortes nous paraîtraient faibles.»³⁰ Les impressions peuvent emprunter les voies de plusieurs de nos sens mais elles mènent à la perception d'une seule chose: «Nous n'éprouvons une chose qu'une fois, non pas parce que nous sommes un, mais parce que la chose ne doit être qu'une après la multiplicité des messages de nos outils sensoriels, parce que nous la considérons comme uniforme et qu'elle peut être considérée par nous comme une [...]»³¹. Cette unité résulte de notre esprit: «Nous percevons les objets en vertu de notre sensibilité. Mais ce que nous percevons, ce ne sont pas les objets eux-mêmes, l'œil crée la lumière et l'oreille les sons. En dehors de nous, ils ne sont rien. Nous leur prêtons ces propriétés. Il en est ainsi de l'espace et du temps.»³² Mais la vue détient une fonction toute spéciale car elle est le seul de nos sens qui soit en mesure de localiser l'origine des sensations: «Si nous étions privés de la vue, alors peut-être l'impression d'une sensation passerait-elle en nous sans plus; seuls nos yeux nous permettent de situer l'impression d'où elle vient.»³³

²⁹ Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, *op. cit.*, vol. 1, p. 636, n° 1209.

³⁰ *Ibid.*, vol. 2, p. 119, n° 739.

³¹ *Ibid.*, vol. 1, p. 262-263, n° 212.

³² *Ibid.*, vol. 1, p. 818, n° 1168 (trad. dans Georg Christoph Lichtenberg, *Le Miroir de l'âme*, *op. cit.*, p. 458-459). Ici comme dans d'autres passages que nous citons, la pensée de Lichtenberg est nettement marquée par la philosophie de Berkeley.

³³ *Ibid.*, vol. 1, p. 25, n° 70.

Dans le passage qui s'opère entre le XVIII^e et le XIX^e siècle de l'Histoire naturelle vers l'Histoire de la Nature, tel que l'a analysé Wolf Lepenies³⁴, l'expérimentation joue un rôle qu'il n'est pas nécessaire de préciser ici. C'est pourquoi, Lichtenberg, qui considère l'expérimentation comme la pratique scientifique par excellence, occupe une place si importante et en raison de son œuvre de savant, et par le rapport littéralement pathologique qu'il entretenait avec l'organe même de l'observation – la vue.



Fig. 18. Anonyme, *Portrait de Georg Christoph Lichtenberg debout (détail)*, 1795, crayon sur papier, inscription à l'encre de Chine ou à l'encre, 4,7 x 9,6 cm, dans Georg Christoph Lichtenberg, *Aphorismen, Briefe, Schriften*, éd. Paul Requadt, 3., veränd. Aufl., Stuttgart, Kröner, 1953 (Kröners Taschenausgabe; 154), pl. [7], en face de p. 336.

© Photo: Cecilia Hurley.

³⁴ Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte*, op. cit.

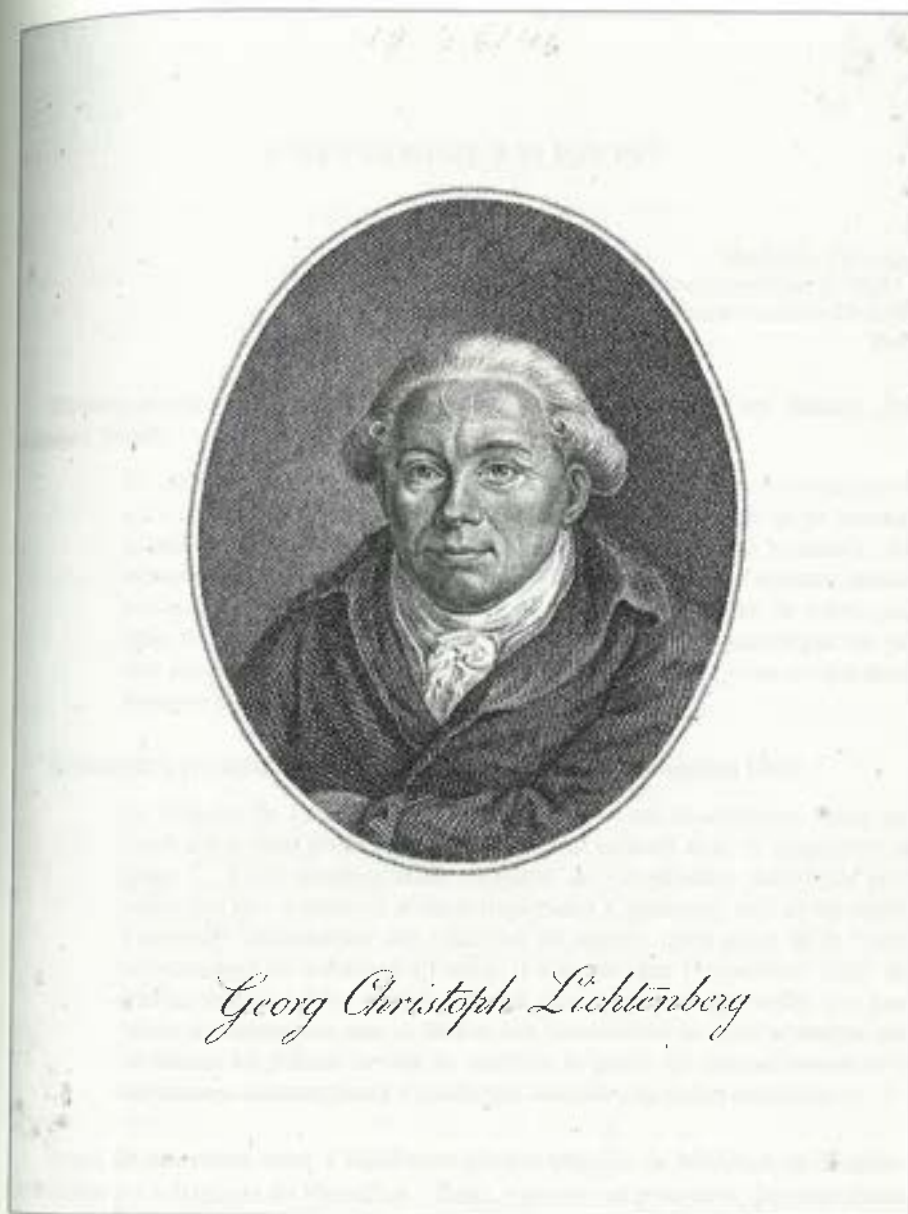


Fig. 19. Ernst Ludwig Riepenhausen, *Portrait de Georg Christoph Lichtenberg*, 1799, gravure (burin), 9 x 7,3 cm, Göttingen State and University Library, Sammlung Voit, G. Ch. Lichtenberg, n° 16. © Göttingen State and University Library.

L'ART COMME RELIGION ?

Nathalie HEINICH
Centre national de la recherche scientifique (CNRS) –
Ecole des hautes études en sciences sociales (EHESS)
Paris

Écoutons un esthète, dont les principaux écrits sur l'art datent des années 1960 :

Ce qui est sacré, c'est sa [Rembrandt] peinture elle-même. La conscience qu'il en a est probablement diffuse, parce que je ne crois pas qu'un humain puisse se mettre devant sa toile en pensant : « j'entre dans le sacré ». Au moment où Rimbaud s'embarque sur la *Saison en enfer*, il n'aurait jamais accepté le mot « sacré ». Bon. Mais il ne s'embarque tout de même pas pour faire de la photographie ! Il sait très bien qu'il s'embarque sur un état psychique. Et Rembrandt, sûrement aussi. Cet état, c'est ce que nous sommes en train d'appeler le sacré¹.

Écoutons à présent un sociologue, toujours dans les années 1960 :

La religion de l'art a aussi ses intégristes et ses modernistes, mais qui s'accordent pour poser la question du salut culturel dans le langage de la grâce [...] [l]a représentation mystique de l'expérience esthétique peut porter les uns à réserver aristocratiquement à quelques élus et les autres à accorder libéralement aux « pauvres en esprit », cette grâce de la vision artistique qu'ils nomment « l'œil ». Il s'ensuit que l'opposition entre les traditionalistes et les modernistes est plus apparente que réelle. Les premiers ne demandent rien au lieu et aux instruments du culte artistique que de mettre les fidèles en état de recevoir la grâce. Le dépouillement et le dénuement encourageant à l'ascèse qui conduit à la vision béatifique [...] ².

Quoi de commun entre l'idéalisme philosophique de Malraux et le déterminisme sociologique de Bourdieu ? Rien, *a priori* ; et pourtant, quelque chose

¹ Jean Clair, *Les Valeurs de l'art. Entretien avec André Malraux*, Paris, L'Echoppe, 2013, p. 30-31.

² Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, Paris, Minituit, 1966, p. 13-14.

ici les réunit: c'est la comparaison de l'art à la religion – l'art «comme» religion. Certes, chez le premier, cette comparaison est censée grandir son objet – l'art – tandis que chez le second elle constitue une façon de le disqualifier, en critiquant la «croyance» dans l'innéité et l'individualité des goûts cultivés, en tant qu'elle servirait à légitimer l'inégalité d'accès aux biens culturels.

De telles comparaisons entre art et religion sont nombreuses, voire innombrables. Don, vocation, grâce, mystique, inspiration, sacrifice, renoncement au monde, sacralité des œuvres: le vocabulaire religieux s'impose souvent pour rendre compte du rapport des créateurs à la création, tandis que le rapport du public aux créateurs et aux œuvres se laisse volontiers décrire en termes de culte, de pèlerinages, de mythes, de sanctification, de reliques – les musées étant, eux, aisément comparés à des cathédrales ou à des temples de l'art.

Mais dans quelle mesure ces comparaisons sont-elles justes? Le présent article cherchera à indiquer ce que pourraient être les bases d'une sociologie rigoureuse des représentations qui, en prenant pour objet de telles comparaisons, tant ordinaires que savantes, permettrait d'en établir de façon raisonnée les conditions et les limites de pertinence. Il faut pour cela décomposer tour à tour les notions de comparaison, d'art et, surtout, de religion.

Décomposer la notion de «comparaison»

Si la comparaison est, selon Durkheim, le laboratoire des sciences sociales³, encore faudrait-il être au clair sur ce en quoi elle consiste. Il convient pour cela de distinguer entre les deux sens, profane et savant, que Paul Veyne a mis en évidence en insistant sur la différence entre, d'une part, comparer à (c'est-à-dire assimiler une chose à une autre, sur la base de leurs similitudes) et, d'autre part, comparer avec (c'est-à-dire expliciter les ressemblances et les différences entre deux entités)⁴. Seul ce dernier sens, proprement heuristique et non pas ontologique, est pertinent dans le travail de l'historien, du sociologue, de l'anthropologue. Lui seul en effet permet d'éviter les dérives de l'analogie non contrôlée, de la métaphore littéraire, de l'assimilation valorisante ou, au contraire, stigmatisante.

C'est donc en s'astreignant à mettre en évidence les dissemblances autant que les ressemblances qu'une comparaison entre art et religion a quelque chance d'être scientifiquement pertinente.

³ Emile Durkheim, *Le Suicide*, Paris, Presses universitaires de France, 2007 [1897].

⁴ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1971.

Décomposer la notion d'«art»

Icônes et peinture d'histoire religieuse, musiques sacrées, textes sacrés: c'est un lieu commun de noter que l'art a longtemps été un support du culte religieux, avant de devenir lui-même objet d'une forme de culte esthétique⁵. La comparaison avec la religion n'a donc de sens qu'à condition d'être contextualisée en fonction et de l'époque, et de l'aire culturelle envisagées. Bref, il n'y a pas d'«art» en général, mais des manifestations diverses relevant, plus ou moins, de ce qualificatif. C'est du moins à cette condition qu'il est possible d'en rendre compte de façon non pas spéculative mais descriptive.

En outre, les différents domaines artistiques ne se prêtent pas également à la comparaison avec la religion: il convient donc de spécifier s'il s'agit d'arts plastiques, de musique, de littérature, de théâtre, de danse, de cinéma – les valeurs d'authenticité, de rareté et d'universalité, entre autres, ne se réalisant pas identiquement dans les uns et les autres⁶.

Enfin, il faut garder à l'esprit que ce qu'on appelle «art» ne renvoie pas uniquement aux œuvres (aisément accessibles à la qualification de «sacralité»), mais aussi aux institutions et aux personnes – les artistes étant, eux, qualifiables en termes de charisme, de grâce, d'inspiration, de vocation. C'est donc à condition de bien spécifier ce qu'on entend par «art» – œuvres, personnes ou institutions, domaines de création, cultures et époques – que l'on a quelque chance de produire des comparaisons réellement éclairantes, qui ne soient pas seulement des *qualifications* spéculatives de l'art mais aussi des *clarifications* de ce qu'il est effectivement pour les acteurs.

Décomposer la notion de «religion»

La troisième clé enfin d'une comparaison raisonnée entre art et religion consiste à abandonner la catégorie générale de «religion» au profit d'une analyse fine des composantes du phénomène ainsi désigné, respectant la pluralité de ses traits constitutifs.

L'on peut ainsi procéder à une décomposition du phénomène dit «religieux» par «fonctions»: une fonction étant ce par quoi une entité *fait* quelque chose à une autre entité. L'espace de l'analyse se trouve dès lors considérablement ouvert et assoupli: telle fonction peut s'être réalisée dans telle religion mais

⁵ Voir notamment Hans Belting, *Image et culte. Une histoire des images avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf, 1998 [1990].

⁶ Sur le répertoire des valeurs de l'art, voir Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer et Carole Talon-Hugon, *Par-delà le beau et le laid: les valeurs de l'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014 (et notamment, dans ce volume, l'article de Pascal Griener sur la valeur de rareté, «La rareté», p. 117-128).

pas dans telle autre, ou dans des contextes non religieux ; de même que telle religion peut comporter telle ou telle fonction, mais pas telle autre. Exit donc « le religieux », pour laisser place à ce qu'on pourrait appeler des « bouquets de fonctions », aux compositions contextuellement variables⁷.

Ainsi la fonction *sacralisante*, ou séparatrice (pour reprendre la célèbre analyse de Durkheim⁸) apparaît non seulement dans la religion mais aussi dans l'art, avec le statut nettement « à part » des œuvres, matérialisé par les musées, et avec l'interdit de toucher les œuvres (peinture) ou de les retoucher sans autorisation (littérature, musique, soumises au droit moral des œuvres de l'esprit). Il en va de même encore avec la fonction *sacrificielle*, repérable dans les biographies mettant en exergue la dédication de l'artiste à son art, ou dans les sacrifices consentis par les amateurs pour assister à un concert ou une exposition ; avec la fonction *mystique*, présente dans l'expérience de la création et de la vocation, ou de l'expérience esthétique ; avec la fonction *cultuelle*, qui amène des admirateurs ou des adorateurs à manifester leur attachement à un objet ou à un créateur collectivement investi ; avec la fonction *rituelle* ou cérémonielle, propre aux déplacements collectifs (représentations théâtrales et concerts, remises de récompenses, applaudissement, etc.) ; avec la fonction *communautaire*, sensible lors des rassemblements à l'occasion d'un concert ou d'un spectacle, d'un vernissage, d'une cérémonie, ou encore, pour les artistes interprètes (acteurs, chanteurs), dans les fan clubs ; avec la fonction *culturelle*, au sens large des mœurs et coutumes, présente à la fois dans l'histoire religieuse et dans l'art à travers les références et les images partagées, les histoires transmises, la culture de l'amateur de musique ou du cinéphile, etc.⁹ ; avec la fonction *figurationnelle* identifiée par Philippe Descola¹⁰, et plus précisément totémique, présente tant dans les arts de l'image que dans le « culte des vedettes » propre aux arts du spectacle¹¹ ; avec la fonction *esthétique* de création ou d'incarnation de beauté, présente à la fois dans les œuvres religieuses et dans les autres formes d'art, même si elle n'y est pas toujours

⁷ Cette proposition a été appliquée au cas de la célébrité dans Nathalie Heinich, « Des limites de l'analogie religieuse : l'exemple de la célébrité », *Archives de sciences sociales des religions*, 158 (avril-juin 2012), p. 157-177.

⁸ Emile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presses universitaires de France, 1985 [1912].

⁹ Pascal Griener, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010.

¹⁰ Philippe Descola, « L'ombre de la croix », dans *Traces du sacré. Visitations*, dir. Mark Alizart, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 65-88.

¹¹ Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

centrale¹² ; avec la fonction *éthique*, très centrale dans maintes religions et présente aussi dans l'art, quoique plus marginalement à l'époque moderne ; sans oublier enfin la fonction *institutionnelle*, puisque l'existence d'une Eglise trouve son analogue dans les musées et lieux de conservation du patrimoine, les académies, les conservatoires et les écoles d'art.

Toutes ces fonctions peuvent donc être communes à l'art et à la religion, quoique différemment selon les contextes. Il existe aussi des fonctions plus spécifiquement religieuses, que l'on rencontre moins aisément dans l'art : la fonction *sotériologique* du salut, que l'on ne trouve en art qu'à travers la postérité comme instance de survie des artistes après la mort ; la fonction *thaumaturgique* du miracle, qui n'apparaît dans l'art que de façon anecdotique, à travers des coïncidences dans le travail du créateur ou des expériences hors du commun éprouvées par des spectateurs ; et la fonction *eschatologique* de contact avec l'au-delà, que l'on ne peut guère repérer que dans certaines représentations de l'inspiration artistique comme transcendance¹³.

Enfin, il existe des fonctions plus spécifiquement artistiques, que l'on ne rencontre que marginalement en contexte religieux : la fonction *aesthétique* de plaisir, de recherche de sensations, qui est au principe avoué de maintes œuvres d'art ; et la fonction *ludique*, essentielle dans certains genres tels que les comédies, les pastiches, les caricatures, les romans ou les films à suspense...

L'on peut donc affirmer qu'il existe, entre les domaines de l'art et de la religion, un partage fort des fonctions sacralisante, sacrificielle, mystique, cultuelle, charismatique, rituelle, communautaire, culturelle, figurationnelle, esthétique, éthique, institutionnelle ; et pas ou peu de partage des fonctions sotériologique, thaumaturgique, eschatologique (côté religion), et des fonctions esthétique et ludique (côté art). Voilà qui permet à la fois de repérer des similitudes entre expérience créatrice et expérience religieuse, tout en interdisant d'assimiler l'une à l'autre, comme le veut un usage normatif de la comparaison.

De l'analogie à l'homologie

La réduction courante de l'esthétique au religieux, selon l'interprétation trop répandue qui veut voir dans l'art une forme sécularisée de la religion, peut éventuellement aider à décrire, mais n'explique rien. En effet, « la religion » n'est pas une catégorie explicative, et l'on n'a pas dit grand-chose quand on a décrit l'expérience artistique comme « religieuse » : l'on n'a fait

¹² Carole Talon-Hugon, *L'Art victime de l'esthétique*, Paris, Hermann, 2014.

¹³ Nathalie Heinich, *Etre écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.

que la discréditer (Bourdieu) ou la valoriser (Malraux), du moins tant qu'on n'a pas défini ce qu'est « le religieux ». Or n'est-il pas paradoxal de prétendre éclairer un phénomène social (l'art) en l'assimilant à un autre, alors même que celui-ci n'a pas été précisément défini ?

Plutôt donc que de céder à ce « piège de l'analogie », mieux vaut travailler sur les homologies, autrement dit les identités de structure¹⁴ entre les conduites expressément religieuses et celles qui, sans être catégorisées comme telles, en possèdent certaines caractéristiques. Dès lors en effet qu'on raisonne en termes d'homologies, on échappe à la primauté d'un modèle sur un autre : « le religieux » cesse d'être le paradigme auquel se référer, pour devenir une occurrence parmi d'autres, historiquement situable, d'expériences qui, dans d'autres contextes, se présenteront selon d'autres configurations – l'inspiration ou l'extase, la passion amoureuse ou l'intuition créatrice, la superstition ou la divination, le culte des ancêtres ou la communication avec l'au-delà, la vocation charitable ou l'amour de l'art...

Si la création artistique fait l'objet de représentations constituées dans les cadres analogiques déjà frayés par la religion, en tant qu'expérience, elle relève bien plutôt d'une homologie avec l'expérience religieuse, dont elle partage certaines caractéristiques sans pour autant se définir en fonction d'elle. Dans cette perspective, il devient possible de considérer que ce que nous appelons « la religion » – mais que nous sommes bien en peine de définir – n'est que la forme particulière qu'a pris, dans le christianisme, un faisceau d'expériences qui, ailleurs ou dans d'autres temps, se reconfigurent selon d'autres catégorisations. Peut-être alors parviendra-t-on même au renversement qui ferait du « mysticisme athée »¹⁵ une forme paradigmatique, dont le mysticisme religieux serait non plus la manifestation par excellence, mais un exemple particulier.

Dès lors, toute liberté nous est donnée d'observer les similitudes entre création et religion, sans oublier leurs différences et, surtout, sans instrumentaliser cette comparaison au service d'un éloge de l'une ou d'une critique de l'autre. Ce ne sont plus les appartenances qui nous intéressent, mais les déplacements ; et nous n'avons plus affaire à des catégories « en-soi », mais à des « configurations » évolutives – selon le modèle épistémologique par lequel Norbert Elias a ouvert une nouvelle ère pour les sciences de l'homme¹⁶.

¹⁴ Postface de Pierre Bourdieu à l'ouvrage d'Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scholastique*, Paris, Minuit, 1967 [1951], p. 135-167.

¹⁵ Jean-Claude Bologne, *Le Mysticisme athée*, Monaco, Editions du Rocher, 1995.

¹⁶ Norbert Elias, *La Société des individus*, Paris, Fayard, 1990 [1987].

THE THEOLOGY OF PAINT¹

Forbes MORLOCK
Syracuse University London

A hand extends. Thanks for taking an hour away from the library.²

We climb the stark stairs of the Kunstmuseum. I take us the long way around, so we approach our goal along the chronology of German painting – and from the left. We stop in the doorway. Perhaps we are stopped in the doorway. Across the room is an altogether different kind of object. Of course, you know it. It is instantly recognizable and strangely out of place.

How did Hans Holbein the Younger put the body of a dead man in a stone niche in the wall of an art gallery in Basel?

Standing with you in front of it, of him, there is so much I want to know. But there is something more in play. I think I want to know because, before knowing, I believe. Don't you, just a little bit? Unlike the artists we've walked by on our way here, Holbein gets me to believe, to believe in at least part of what he paints. It's absurd. There is no stone niche and no dead body – I know that, but I believe I see them. To be honest, I may not quite believe in all of the wall – or the dead man's hand. Perhaps I believe most in the cloth. Each time I walk into this room, though, I believe. Today is no different.

We are less than six years from the 500th anniversary of this presence, and it is still present. Of course it has an ever-growing past (you know much better the extent of the literature), but it is still present. Do you mind spending time in this present – not to ignore the past, not to get the history wrong, but to address the presence of the work? It may demand looking more than knowing.

In front of us is a dead body. A body in the process of being dead. This is no timeless skull, no skeleton lying improbably in the shape of a man or leading with animation some *danse macabre*. Holbein shows us those bones else-

¹ To Pascal Griener, who is responsible for so much of my pleasure in looking at and thinking about paintings – and none of my mistakes.

² With deep thanks also to Gabrielle Brown, for initiating and fostering this encounter with *The Body of the Dead Christ*.

where.³ That is Death. This is merely something dead, a body in death, and still in time. Nothing before us is redeemed by allegory – the knowledge, as it were, from certain signs that what is under consideration is a subject, mortality. The matter of this work is an object, an identifiable, individual corpse. The shock of confronting the immediately and apparently irredeemably dead might be the work's purpose.

Certainly it has been its effect. Our progress is arrested because the progress of death has apparently also been. You alerted me once to the use of the imperfect tense in Renaissance painters' signatures. The painting says not "So-and-so painted me" but, rather, "So-and-so was painting me." Was painting me when... something interrupted. In the preterite. When something like the fixity of paint arrested the process of painting.⁴

Could we be seeing something similar here – death in the imperfect tense? This body is in the ongoing process of being dead. Where death without redemption is eternal, the thing that has died changes continually. The truly dead is in process, matter in decay. The extremities go grey. Then green. The flesh sinks. The skin does not shrink. The nails continue to grow. Here flesh is going the way of flesh without story or event. Or it was until the moment the painter fixed forever its decay. The fiction – and the shock – is that nothing in being dead is finished.

Of course, this is not any dead being. The beard and the loincloth and the lance wound and the painting's frame and the museum's label tell us that this is Christ. This is Christ's dead body. Once we get over the shock of seeing – or believing that we are seeing – a corpse laid out at eye level in a niche in a wall of the Kunstmuseum, we can understand it as an image of Christ.⁵ A Christ we have not seen before. The corpse of Christ in its tomb.

The body of Christ was being dead, and beginning to decay, over three days, when... that process was arrested by its re-animation, his resurrection. Or so we may imagine. Nothing in the Bible records or bears witness to the event. Nothing is seen by an observer, nothing told by a participant. There is a hole in the narratives at this point as there is in the wall. Gaps the image works to fill. Where the texts of the Gospels confine themselves to the empty tomb, Holbein's painting shows it full.

³ For example, *Two Skulls in a Window Recess*, Basel – though attribution has been disputed; *The Old and the New Law*, Edinburgh; *The Dance of Death*, woodcuts.

⁴ Perhaps this logic is at play in the painted date on the work – X-rays revealing that what we see as "MDXXI" was earlier "MDXXII."

⁵ Which is not to say that we cannot also understand the painting as an image of Bruno Amerbach or Ambrosius Holbein, both of whom may have died as relatively young men not long before.

What we see in Basel is without the authority of Scripture. Yet we believe it as we might the word of an evangelist. We know the story. The process of this body's decay will be arrested and undone by its resurrection. That was Christ's promise. That *will be* Mary Magdalene's and the disciples' experience. But between past promise and future testimony, the before and the after, lies the dead body, the work's impossible present.

What lights this most minimal of scenes? The impossibility of the painting's present is not that Christ was not once dead. That we must believe if we are also to believe in his resurrection. The painting's challenge is, rather, that what we are looking at cannot be an illustration of what we read of his being dead – wrapped, according to the text, in a linen cloth within the blackness of the sepulchre behind the great stone rolled to its door and sealed. Its untimeliness is that the body we see in the tomb has both yet to be resurrected (in the time of the represented) and already been resurrected (in the time of the representation). We know what we are looking at in the Kunstmuseum, but not how we can be seeing it.

The conventions of the Deposition, the Lamentation, and the Entombment all dictate scenes, the arrangement of bodies – actors and choric figures – in a space around Christ's body. Holbein's own *Noli me tangere* at Hampton Court locates the sepulchre in a landscape, even as it permits a glimpse inside it. Here, though, there is no scene, no other figures, no landscape, no context – which may be why, from the contemporary or near-contemporary construction of the wooden frame around it on, so many viewers have worked so hard to make the painting part of something bigger and more meaningful.

We are arrested by the force of what we see and by our understanding of it, despite such attempts at mediation, contextualization, containment. The shock remains immediate. Oddly, returning the image to written scripture or debates in sixteenth-century theology works just like the attempts to locate the work as originally a predella or the cover of a Holy Week re-enactment space or part of a funerary monument.⁶ The scholarship is interesting, often compelling, but it seeks – and is satisfied – to know. My sense is that what arrests us in the Kunstmuseum is not a space of knowledge.

The painting had a stunning impact on Fyodor Mikhailovich [Dostoyevsky]. He stood before it as if stunned. And I did not have the strength to look at it [...] and I went into other rooms. When I came back after fifteen or twenty minutes, I found him riveted to the same spot in front of the

⁶ That said, on the likely intended location of the painting, Christian Müller's essay is worth particular attention: "Holbeins Gemälde 'Der Leichnam Christi im Grabe' und die Grabkappelle der Familie Amerbach in der Basler Kartause", *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 58/4 (2001), p. 279-289.

painting. His agitated face had a kind of dread in it, something I had noticed more than once during the first moments of an epileptic attack. (Anna Dostoyevsky, [1867])⁷

"That painting!" the prince exclaimed suddenly, under the impact of a sudden thought. "That painting! Some people might lose their faith by looking at that painting!" (Fyodor Dostoyevsky, *The Idiot*, 1868)⁸

It is *hardly to be believed* that it was [Holbein's] original intention to paint a picture of the "Dead Christ" and that for the purpose he made search in Basel for a corpse to serve as his model. (Arthur Chamberlain, 1913 – emphasis added)⁹

Le Christ mort est une œuvre terrible. [...] Celui de Grunwaldt, à Colmar, pourrit sur la croix; [...] il n'est pas dans l'abandon: à ses pieds, on le pleure; on croit en lui. [...] Holbein me donne à croire qu'il est un athée accompli. Ils sont très rares. Le Christ de Bâle me le prouve: il n'y a là ni amour, ni un reste de respect. Cette œuvre robuste et nue respire une dérision calme: voilà ce que c'est que votre Dieu [...] voilà celui qui ressuscite les morts! (André Suarès, 1922 – emphasis added)¹⁰

Je ne mens pas, moi, Hans Holbein! Ton Dieu, le voilà! Il est mort. Tu n'en peux douter, n'est-ce pas? Regarde-le. Regarde-le bien. [...] Regarde ton Dieu. Je ne t'ai pas menti. *Crois-moi*. Il est bien mort. (Jules Baillois, 1942 – emphasis added)¹¹

Far from conveying despair, its message is intended as one of *belief*, that from the decay of the tomb Christ rose again in glory on the third day. (John Rowlands, 1985 – emphasis added)¹²

⁷ Anna Dostoyevsky, *Dostoyevsky: Reminiscences*, ed. Beatrice Stillman, New York, Liveright, 1975, p. 134.

⁸ Fyodor Dostoyevsky, *The Idiot*, London, Penguin, 2006, Part II, chap. 4, p. 255.

⁹ Arthur Chamberlain, *Hans Holbein the Younger*, London, George Allen, 1913, vol. 1, p. 102.

¹⁰ André Suarès, *Voyage du condottière*, Livre premier, *Vers Venise*, Paris, Emile-Paul Frères, 1922, p. 22-23.

¹¹ Jules Baillois, "Le Christ mort", in Jules Baillois, *Images. Donatello, Holbein, Dürer*, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1942, p. 14-23, p. 21-23, quoted in Erika Michael, "The Legacy of Holbein's *Gedankenreichtum*", in *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, eds Mark Roskill and John Oliver Hand, Washington, National Gallery of Art, 2001, p. 226-246, p. 245.

¹² John Rowlands, *Holbein: The Paintings of Hans Holbein the Younger, Complete Edition*, Oxford, Phaidon, 1985, p. 53.

Je sais bien, mais quand même... I know very well, but all the same... At stake more than knowledge may be the structure of belief. Belief knows that it is absurd, and is not undone by that (or any other) knowledge. It is absurd to believe that a dead body can come back to life, and yet... And yet belief in the resurrection is central to the Christian faith. At the core of belief is an acknowledgement of a belief's absurdity. *Credo quia absurdum*.¹³

Lazarus, Mary Magdalene in the garden, the supper at Emmaus, the apparitions to the disciples, doubting Thomas – so many of the stories about Christ's last days are explicitly about the nature and the difficulty of belief. At issue is the resurrection of Christ and, by extension, the life of the believer's soul after death. Often this is only implicit. Again and again Christ asks his followers to believe, not to believe in him, or his Father, or even his resurrection, but just to believe – in the absence of an object, physical or grammatical. "Be not faithless but believing" (John 20: 27). "Thomas, because thou hast seen me, thou hast believed: blessed are they that have not seen, and yet have believed" (John 20: 29).

But what if you have seen and can no longer believe? Isn't that the question at the core of Dostoyevsky's responses? The risk is that the decaying corpse of Christ is so profoundly and palpably dead that it is not possible any more to believe in its future resurrection. Hence Suarès's belief that Holbein must be a committed non-believer. Nothing, no God, can bring this body to life.

Except, of course, that the painter Holbein already has. Christ's question to Martha, the dead Lazarus' sister, "Believest thou this?", doubles as the artist's own. Like Dostoyevsky, Suarès finds himself answering in the affirmative. He believes. In avowing Holbein an atheist, he believes that the painter brings the dead matter of oil paint to life – as decaying flesh. Holbein's painting may cause us to lose our faith – our faith that this body *will be* resurrected, that is, that Christ *has been* resurrected – because faith negotiates with a time other than the present. It can only cause us to lose our faith in the future or the past, though, if it makes us believe in it now in the present. If it makes us believe in painting, that is, in it as a painting, which is to say, in it as a corpse lying in a niche in the wall of the Kunstmuseum. Dostoyevsky is such a believer. Standing here with you, even at this distance, I am another.

¹³ Freud comes late to the line he believes to be from Tertullian: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey, London, Hogarth Press/Institute of Psycho-Analysis, 1953-1974, vol. 21, p. 28n; vol. 23, p. 85n and p. 118. Octave Mannoni extends the psychoanalytic thinking of it in "Je sais bien, mais quand même...", in *Clés pour l'imaginaire, ou l'autre scène*, Paris, Seuil, 1969, p. 9-33.

Where the programme of a work like *The Old and the New Law* lies in its iconography, the programme of the *Dead Christ* perhaps resides in its very painting. Not in a knowledge of the work's imagery but in the experience of the painting's presence. Can we imagine ourselves for a moment standing in front of Masaccio's fresco of the *Trinità*?¹⁴ You have never claimed that Holbein knew it, but you have represented the visual rhyme between its space and the coffered, barrel-vaulted ceiling of his title page for the *Missale Speciale* (1521) brilliantly.¹⁵ The image of the Trinity on the wall in Florence matters less than how we stand in front of it, our eyes more or less perpendicular to the point where its steep orthogonals meet, our gazes directed most immediately at the flat stone of steps, above which, if we look up, is figured the future redemption of our souls, and below which, if we look down, the future corruption of our flesh. The choice is ours, our eyes', in that space.

The Body of the Dead Christ addresses us similarly in our bodies, the top edge of the slab on which his corpse rests installed just above our line of sight in the painting – and on the wall of the Kunstmuseum. This painting of an almost unmediated present has a presence. It makes present. Such an articulation of belief does not seem foreign to Holbein. Whether he knew it or not, another Florentine, Alberti, had long since spoken of painting's "truly divine power."¹⁶ He himself would allude to painting's progenitive power in the inscription in his portrait of Derich Born: "When you add the voice, here is Derich himself, in such a way that you wonder whether the painter or the Creator has made him."¹⁷ You know all this. Here, though, I am asking you to make a turn, away from your knowledge and your books. My gamble, even my absurd belief, is that this is what *The Body of the Dead Christ* demands.

The power of painting to bring to life is an unvoiceable credo. It can be alluded to in jest,¹⁸ it can perhaps be written about, but as a credo it defies being verbalized. To put it into words, to need to put it into words, is already not to believe. No wonder the great intellectuals whose worlds of print and Protestantism Holbein travelled through failed to treat him as their equal. He could, quite literally, not speak his creed to them.

¹⁴ Santa Maria Novella.

¹⁵ Oskar Bätschmann and Pascal Griener, *Hans Holbein*, London, Reaktion Books, 1997, p. 127.

¹⁶ Leon Battista Alberti, *On Painting*, London, Penguin, 1991, p. 60.

¹⁷ Oskar Bätschmann and Pascal Griener, *Hans Holbein*, op. cit., p. 31.

¹⁸ It is hard to ignore the play in the other half of the young man's name: as he sits for Holbein in London, he is indeed born.

You know the intricacies and violent incidents of Protestant iconoclasm at the time. What strikes me from a distance is how single-minded the case for it is. Its argument seems to depend solely on the weakness of the image's viewer, as if it could not conceive of the power of the image's creator. The fear seems always to be of idolatry, that an image will be mistaken by the ignorant for what it is an image of and worshipped as a false god. In such a light, it is hard to imagine any graven image less inviting of worship than the rotting corpse of Christ. This body can effect nothing, accomplish nothing – it invites no fantasy of transcendence, sublimity, or even pathos. It is not a being who can do (for us), intercede (for us), or save (us). Indeed, Holbein's painting could almost have been constructed as a challenge to the rising voices of iconoclasm. Go on, imagine the person who could worship this.

And yet... And yet what of the argument voiced in other times and places for iconoclasm, namely, that makers of images of humans usurp the power of God alone to create beings in His image? Doesn't the very force of Holbein's painting – a painting, Dostoyevsky can imagine, powerful enough to make a person lose his or her faith – depend on the likeness of the body depicted in it to a corpse? I know very well that what is in front of me is an image, but all the same for just a moment part of me believes that it is the real thing. *Je sais bien, mais quand même...* John Rowlands may be right to reclaim the painting as a message about belief – but that may be belief less in Christ's resurrection than in the power of paint to bring (back) to life. Here in front of us the painter brings the dead to life – as dead.

In Basel in June 1522 – the year Holbein is thought to have completed his painting – in the middle of the Corpus Christi procession, in which the city's most precious relics were transported, the priest Wilhelm Reublin carried a Bible with a sign above it, "This is the true relic, the others are dead bones [Das ist das rechte Heiltum, das Andre sind Totenbeine]."¹⁹ The regime of the Word was announcing itself. Wordlessly a regime of painting opened alongside. The paradox is that in its very modesty – in its very defence against being worshipped as a graven image – Holbein's work invites worship as a painting. For over 400 years a slow trickle of believers has processed through the streets of Basel to see a vision of Christ never inscribed in Scripture – not to kneel in the presence of the dead's bones, but to lean forward and peer into the untimely present of dead flesh.

You smile patiently and urge caution. I admit that this is absurd. But let us lean in. As we look, it is not hard to imagine that Holbein was interested in

¹⁹ The episode is narrated in Jeanne Nuechterlein, *Translating Nature into Art: Holbein, the Reformation, and Renaissance Rhetoric*, University Park, Pennsylvania State UP, 2011, p. 37.

what is inside. In the relation of surface and depth, covering and covered, outside and inside. If this painting has any relation to narrative, in all four of the Gospels Christ's body is wrapped in linen before being laid in the tomb. To know we imagine that we must see inside. Inside the cloth, inside the tomb. The tomb in this sense might be the womb – all of us have known, will know both. Certainly we recognize both, without ever seeing either. Except in representations. The power of Holbein's representation is in part that it takes us inside the sepulchre.

Its strength among representations of the dead Christ is also that it takes us underneath his skin. Key here is not the outlining, certainly strong along the mountain ridge of Christ's chest. We passed in earlier German painting an emphasis on – even an excess of – outlining, contrasts too high and well defined at the edges. The fabrics in those earlier works looked more the ideas of fabrics than surfaces that could be touched. Against their strong definition – or indeed the black and white of script – this Christ's body convinces by the subtlety of its maker's modelling. He lies as if on a real cloth, bunched and folded, at one point even pulled enough to reveal the slab beneath it. The top of his thigh is just visible through the cloth across his loins. And the translucence of his skin reveals what lies just underneath, the blue of his veins and discoloration of his bruising rising to the surface. Under the skin flesh and, by implication, bone.

The surface, the plane, has depth. Even more, the painting seems to reveal its own interior. If Christ's hand is not quite credible, the fault may lie in its skeletal, over-articulated architecture. Or in its tone. His head and his feet are almost as grey, but beyond the decay of death the colour in those passages could be the play of light on the extremities. As Christ's hand drops dark against his white loincloth, shadow cannot account for the painting's grey centre. I wonder if the decomposition here is more than corporeal. Perhaps the grey primer is showing through. Or perhaps we are being shown – at least figuratively – something of the underdrawing. In this anomalous hand, Holbein's earlier experiments in a much muted palette (you will know whether to call them grisaille or camafeū),²⁰ his explorations of the limits of painting, indeed the line between drawing and painting, return in spectacular part. As if painting could allow us to see inside the tomb, under the skin, beneath its paint.

This dead right hand is central to the work. Hair, the skin of an elbow, and the toes of a turned right foot – all fall out of the niche, and apparently out of the picture plane, but we have eyes only for the hand, flat greys and dull red against the bright white of the cloth behind. It does not extend itself

²⁰ *Christ as the Man of Sorrows* and *The Virgin as the Mother of Sorrows*, Basel, for example.

toward us, reach for us, or beckon to us. It rests where it has dropped, inert. And that is its horror. It fails to signify. This is not the gently resisting hand of the *Noli me tangere*, the hand blessing and breaking bread in the supper at Emmaus, the hand pulling Thomas's finger into its torso's gaping wound.²¹ This is a dead hand. From its half-tightened fist a single finger, little more than bones clothed in skin, extends to point, but to nothing, the blank space of the cloth on which it rests. The indicating digit with its long, sharpened nail supplies not even the most minimal deixis, the visual equivalent of Christ's "This is my body" or indeed the painter's signature, "This was his body." It rests suspended.

Come, lean in even further. This hand is the part of the painting I most want to see up close, even to touch, interesting me because it is profoundly uninterested in me. The panel's prodigious ability to show stumbles here. The nearly monochromatic hand fascinates me, I think, because it is what I cannot quite believe. I cannot believe that is dead, and that it is a hand. Its digits elongated and overly defined, the whites of its knuckles resembling chalk highlights, it seems doubly to decay – into rotting matter and the drawing beneath it. The ancient Greek γράφω, γράφειν means, among other things, to write, to draw, and to paint. Here, graphically rendered, those three senses of the word cross and cross each other out.

A last image. Do you mind stepping around the corner for just a second? No, not back the way we came, to the skulls and the grisailles and the portrait of Bonifacius Amerbach – who or whose family may have commissioned *The Body of the Dead Christ* as a *Bildepitaph* for his parents and/or his brother. They're lovely, but behind us. Let us move forward, to the *Portrait of Erasmus Writing* (1523). There are other versions of the subject, but here he sits in profile, like us upright, his right hand further from us raised to a book he is using as a writing desk. Between his manicured fingers with their clipped nails is a pen (I think a reed pen). A pen thicker than a quill, no plume, a short, straight stick with a sharpened tip and a widening – almost a joint – at the top. Held at something like a 45° angle. Is it not familiar? Does it not resemble the dead Christ's extended finger?

We turn back to *The Body of the Dead Christ*, our eyes held once more by the oddly proportioned panel hanging at eye level. And my questions. What if Christ's finger were not an index but an icon? If it didn't matter (for the moment) where the finger pointed, but what it looked like? What if it can

²¹ Readings of celebrated treatments of these subjects include: Jean-Luc Nancy's *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard, 2003; and Giovanni Careri, "Heureux ceux qui, sans avoir vu, ont cru! L'Incrédulité de saint Thomas du Caravage", in *Que peut une image?*, ed. Dork Zabunyan, Paris, Le Bal, 2013, p. 66-87.

be made to mean, if at all, only as a visual rhyme? Holbein's brush imagining Christ's finger writing – nothing. You're laughing. You see where this is going. *The Body of the Dead Christ* may be a commentary on the relation – indeed, as others figured it, the growing tension – between the pen and the paintbrush, Scripture and painting, the word and the image.

Some scholars suggest that Holbein painted with his left hand and wrote with his right. I don't know if we can know that much, but I enjoy the delirious image that the suggestion offers of a living hand that paints depicting its counterpart, the other hand that writes, as dead. Even without a two-handed practice, interpretations of the finger in the image of Erasmus's pen proliferate. Is it an announcement of the death of writing? Or of the resurrection of dead writing by the belief in painting? Christ's finger points at the cloth, the most convincing part of the whole panel, and at an empty open section of it. A page on which nothing is written. Is the dead Christ writing that writing itself is dead? Or does his finger inscribe as if by gesture: Read this, which was not written? Read this, which cannot be written. This is the true relic, the others are dead words and bones. Against the formal, incised inscription in the stone wall of the niche, a second signature floats, informal and invisible, before the cloth: I, Hans Holbein, too, am a theologian.

This we cannot know or see. But doesn't a little part of you believe? Believe that in its immediacy and horror the *Dead Christ* is a painting, above all, about the power of painting. The power of the belief in painting.

FIGURES D'ARTISTES & CRÉATIONS

LE MÉMORIALISTE ROMAIN
ET LE PASTEUR HELVÈTE :
EXPÉRIENCES DE SABLET À ROME À LA VEILLE
DE LA RÉVOLUTION¹

Olivier BONFAIT

Université de Bourgogne Franche-Comté

En hommage au récipiendaire de ce volume, cet essai traite d'un artiste suisse, mais d'un artiste suisse à... Rome, et sa rédaction, si elle me fait m'aventurer scientifiquement dans des *terrae incognitae* (ou presque), a eu au moins le mérite de faire resurgir l'agréable souvenir de ma première rencontre avec Pascal, dans le petit vestibule d'entrée de la Bibliothèque Hertziana. Une entrevue qui fut le prélude à de multiples rencontres et discussions, entre Neuchâtel, Paris et Rome, et même aux bords du lointain Pacifique.

Cependant, ma dette intellectuelle envers Pascal Griener est beaucoup plus riche, car cet article s'appuie sur trois des multiples réflexions qu'il a suscitées dans la discipline de l'histoire de l'art. Un de ses premiers articles traite de Léopold Robert et de l'élévation d'«un genre qu'on ne connaît pas encore»². En effet, Pascal Griener a remarquablement montré à travers le cas de Léopold Robert (comme aux mêmes années Stephen Bann avec Paul Delaroche), toute la richesse de la problématique du genre au XIX^e siècle qui, avant de dominer avec Courbet et le réalisme, doit en quelque sorte ruser avec la peinture d'histoire et la légende, qu'elle soit celle d'un passé rendu courtois ou celle des brigands romains³. A travers le cas Sablet, je souhai-

¹ Remerciements: Gabriel Batalla-Lagleyre, Giovanna Capitelli, Martin Olin, Serenella Rolfi.

² Pascal Griener, «“Un genre qu'on ne connaît pas encore...” : Léopold Robert et l'élévation du genre sous la monarchie de juillet», *Kunst & Architektur/Art et Architecture*, 45/4 (1994), p. 346-353.

³ Pascal Griener, «Pour une analyse économique du genre au XIX^e siècle. Le cas de Léopold Robert», dans *Les genres picturaux : genèse, métamorphoses et transpositions*, éd. Frédéric Elsig et al., Genève, MetisPresses, 2010, p. 149-163; Pascal Griener, «Léopold Robert (1794-1835) und die Interpretation seines Werkes durch die deutsche und französische

terais ici saisir l'archéologie de cette nouvelle peinture de genre⁴. Dans *La République de l'œil*, Pascal Griener a, sur les pas de Roland Recht, interrogé la formation d'un nouvel *instrumentarium* dans l'histoire de l'histoire de l'art, qui ne s'appuyait plus sur les formes classiques de la biographie ou de l'*ekphrasis*, mais sur l'expérience visuelle dans un nouveau lieu, les musées ou les expositions (dans un espace public de l'art dont l'histoire fut brillamment mise au jour par Francis Haskell), et avec la mobilisation de nouveaux savoirs par l'imprimé⁵. Ce sont justement ce concept d'*instrumentarium* et cette notion d'*experimentum* («un espace silencieux, des objets matériels à contempler, un être vivant enfin, qui transforme un dispositif inerte en galerie vibrante de perceptions sensibles, et partant, de connaissances»⁶) que je souhaite utiliser dans cette étude. Enfin, sur le plan de la méthode, Pascal Griener a su mettre en forme cette histoire (et nous aider à se l'approprier), par le recours à l'anecdote («ce qu'il reste d'une longue chaîne d'événements, de circonstances et de personnalités», comme l'a écrit son compatriote Jacob Burckhardt⁷), une forme de discours qui permet de révéler des modèles épistémologiques sous-jacents.

De même que le musée permet de faire raisonner l'œil par la comparaison d'œuvres, le texte établit souvent des comparaisons, volontaires ou inconscientes, soit par simple juxtaposition ou succession de descriptions ou de citations dans les feuilles d'un imprimé, soit par le recours à un vocabulaire, très largement connoté, qui permet une approche de critique intertextuelle. Je souhaiterais donc dans cet essai montrer trois «expériences» différentes faites à Rome de tableaux (souvent les mêmes) dus au peintre de genre Jacques Sablet⁸, grâce à l'étude de textes imprimés qui montrent l'utilisation de différents *instrumentaria* et rédigés en fonction d'horizons d'attente distincts.

Kunstgeschichtsschreibung während der Julimonarchie», dans *Wahrnehmungsformen/ Diskursformen: Deutschland und Frankreich. Wissenschaft, Medien, Kunst, Literatur*, éd. Joseph Jurt et Rolf G. Renner, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2004, p. 135-176.

⁴ Une archéologie dont Pascal Griener s'était d'ailleurs rendu compte, voir Pascal Griener, «Un genre qu'on ne connaît pas encore...», *art. cit.*, p. 347 et fig. 3.

⁵ Pascal Griener, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ Jacob Burckhardt, «Über das wissenschaftliche Verdienst der Griechen, leçon donnée le 10 novembre 1881», dans Jacob Burckhardt, *Vorträge*, éd. Emil Dürr, Bâle, Schwabe, 1919, p. 188-189. Cité dans Pascal Griener, *La République de l'œil*, *op. cit.*, p. 17.

⁸ Sur l'artiste et surtout au sujet des tableaux cités dans cet article, voir encore Anne van de Sandt (éd.), *Les Frères Sablet (1775-1815)*, catalogue d'exposition, Rome, Centre culturel français/Edizioni Carte Segrete, 1985.

Dans un des premiers numéros du journal *Memorie per le Belle Arti* (celui de mars 1785), le rédacteur pose la question d'une peinture d'histoire moderne⁹. Il insiste notamment sur sa nécessité, critiquant la répétition de sujets mythologiques et l'incapacité de ses contemporains à voir combien les habits contemporains peuvent être d'aussi nobles motifs de représentation que les plis des toges romaines (plus de cinquante ans avant Baudelaire). Il explique ce que cette peinture d'un nouveau genre pourrait être en commentant un tableau de Bénigne Gagneraux représentant un épisode de l'histoire contemporaine, la rencontre entre le roi de Suède et le pape Pie VI dans le Museo Pio-Clementino (Pl. XII)¹⁰. Il loue l'artiste pour avoir su choisir le bon moment, non pas celui du premier temps de l'entrevue, mais le second, qui offre une plus grande diversité d'expressions, pour avoir gardé la grandeur du lieu de la rencontre (tout en modifiant sa topographie afin de mieux éclairer la scène) et pour avoir fait ressortir la richesse des habits de la suite de ces souverains. Après avoir montré que, du dessin au clair-obscur, ce thème moderne comporte autant de difficultés qu'un tableau d'histoire classique, l'auteur exhorte les peintres romains à s'emparer eux aussi de tels sujets célébrant les actions vertueuses des souverains actuels. Cependant, notre *cicerone* romain est bien plus embarrassé devant les deux autres tableaux commandés par le même roi de Suède : *Divertissement populaire à Naples* et *Un homme qui se fait saigner pour nourrir sa famille* (communément appelé *Le dévouement d'un père de famille*), peints par Jacques Sablet¹¹.

⁹ Sur la presse artistique à Rome à cette époque, voir Liliana Barroero, «Periodici storico-artistici romani in età neoclassica: le "Memorie per le Belle Arti" e il "Giornale delle Belle Arti"», dans *Roma «Il tempio del vero gusto»*, éd. Enzo Borsellino et Vittorio Casale, Florence, Edifir Edizioni, 2001, p. 91-99; Giovanna Perini, «Le prime riviste d'arte in Italia: il "Giornale delle Belle Arti" e le "Memorie per le Belle Arti" (Roma 1784-88)», *Annali di critica d'arte*, 2 (2006), p. 393-424 et Serenella Rolfi Ožvald, «Agli Amatori delle belli arti Gli Autori». *Il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento*, Rome, Campisano, 2012. L'auteur des notices sur la peinture dans les *Memorie* est généralement considéré être Gherardo de Rossi (voir Serenella Rolfi Ožvald, «Agli Amatori delle belli arti Gli Autori», *op. cit.*, p. 110).

¹⁰ Sur ce tableau de 1785 intitulé *Le pape Pie VI montrant au roi Gustave III les galeries du Vatican* et conservé au Nationalmuseum de Stockholm, inv. NM 829, voir la notice de Sylvain Laveissière dans *Bénigne Gagneraux*, catalogue d'exposition, Rome, De Luca, 1983, p. 98-99. Giovanna Perini, «Le prime riviste d'arte in Italia», *art. cit.*, p. 415-418, procède à une intéressante comparaison des deux descriptions dans les *Memorie* et le *Giornale*, et reproduit les passages.

¹¹ Sur ces deux tableaux, voir Anne van de Sandt (éd.), *Les Frères Sablet (1775-1815)*, *op. cit.*, p. 50-53.

Gherardo de Rossi a alors recours à une catégorie littéraire qui remonte à Aristote, celle de la comédie et du genre comique, pour traiter de ces tableaux et ce bien qu'il reconnaisse le sujet pathétique de la seconde toile¹². Toute idée de modernité, soit dans la désignation des genres, soit dans les sujets, soit dans le traitement pictural, est alors évacuée. L'auteur utilise abondamment ce registre du comique pour décrire le premier tableau, *Divertissement populaire* (Pl. XIII) : il parle non d'expressions mais de «physionomies» qui révèlent leurs «caractères bas», non d'un groupe de personnages mais de «troupes», non d'habitants ou de peuple mais de «plèbe». Les gestes sont dès lors réduits à de simples actions naturelles, plus ou moins civilisées : danser, sauter, boire, le tout au son d'instruments de musique qui ne peuvent être que «rustres». La dernière phrase du paragraphe, sur le style, ne peut dès lors que renforcer cette catégorisation du sujet, le lettré reprochant à Sablet un coloris certes «brillant» mais trop cru.

Il était naturellement plus difficile de continuer à utiliser un tel lexique pour décrire l'action vertueuse peinte dans le second tableau, *Le dévouement d'un père de famille* (Pl. XIV). L'évocation du nœud de l'action (le père en posant les pains à table fait tomber ses bandages et révèle ainsi le sacrifice de son sang) suscite l'émotion du descripteur, qui s'emballe, tel Diderot en face de *L'Accordée de village* de Jean-Baptiste Greuze (une source certaine pour cette description, laquelle est quatre fois plus longue que celle du tableau précédent)¹³. Différents ressorts sont utilisés pour susciter notre pitié : la misère de la famille, le contraste entre les jeunes garçons préoccupés uniquement par la nourriture et leurs sœurs inquiètes de la santé de leur géniteur, le tragique du père dont le sacrifice ne sert finalement qu'à multiplier la douleur de la famille, la faisant passer d'un manque naturel à une honte morale. L'écriture renforce une telle lecture («Quale eccesso... quanta tenerezza...!») et fait parler les personnages, jusqu'au père dont les yeux se tournent vers le ciel, lui demandant «pietà». S'appuyant sur un récit descriptif du tableau à la manière de Diderot, le critique met en place ici les figures de discours qui donneront la grandeur de l'histoire aux petits tableaux de Léopold Robert, et il souligne en effet la justesse de la distribution des figures et la qualité des expressions. Même s'il indique souhaiter plus de grandeur dans les plis (car finalement dans les habits modernes, seuls les vêtements de cour sont des motifs pittoresques !) et plus d'élégance dans le dessin, il ne peut que finir sur la vertu de telles peintures parlantes.

¹² Le tableau est analysé dans les *Memorie per le Belle Arti*, 1 (mars 1785), p. XXXVIII-XXXIX.

¹³ Sur les liens entre de Rossi et Diderot, voir Serenella Rolfi Ožvald, «Agli Amatori delle belli arti Gli Autori», *op. cit.*, p. 116-117.

Les deux descriptions suivantes de tableaux de Sablet publiées dans les *Memorie* continuent de montrer comment les dispositifs cognitifs travaillent le «voir», ou au moins le «décrire». En effet, la toile évoquée en 1786 est *a priori* d'un sujet tout aussi «comique» (comme le reconnaît le descripteur) que le divertissement napolitain de 1785 : *Les Préparatifs d'un mariage à la campagne*¹⁴. Toutefois, le sacrement du mariage et le cadre familial font voir cette scène non comme une comédie mais comme une pastorale. La description évoque d'abord le banquet champêtre puis se concentre autour de personnages, la «vecchia madre» et le «canuto padre», qui cette fois-ci ne sont pas exempts de sentiments. On distingue de nouveau l'influence du commentaire de Diderot sur Greuze dans l'évocation de la jeune mariée dont la rougeur du teint et la main abandonnée sur le bras de son mari montrent la fatigue d'avoir dansé. Le descripteur retrouve ainsi une action et invente une histoire (le peintre «ha finto») au lieu de se limiter à la foule des danseurs (notons que la guitare, également présente dans le *Divertissement napolitain*, n'est plus un instrument de musique «bas»). L'expression des figures et le rendu savant de l'architecture d'une habitation pourtant «rustique» par le recours à la perspective achèvent de contribuer au succès du tableau. De fait, son auteur est récompensé pour avoir cherché la «belle nature» et refusé «la caricature qui fait le délice des peintres flamands».

Ce processus d'appropriation par Sablet des qualités idiosyncratiques de la peinture italienne fait que le rédacteur des *Memorie per le Belle Arti* peut apprécier en 1787 un tableau d'un sujet pourtant flamand et *a priori* bas comme celui de la jeune fille qui trompe son père pour accueillir son amant¹⁵. Par deux fois, le sujet est dit comique mais qualifié noblement («plaisant», «familier») car l'œuvre atteste des progrès faits à Rome par le peintre étranger, qui mérite à ce titre des louanges. En effet, l'artiste réussit à représenter ce type de sujet avec un «dessin soigné» et un jeu savant de lumière. L'ancien caractère «cru» du coloris devient une «fluidité du pinceau» et une «touche de coloris», si bien que le peintre échappe au danger d'un faire trop fini. Au contraire, cette «vraie imitation» des effets d'une lumière claire rend la diversité des tissus, des soies et des différents objets. Cependant, le rédacteur

¹⁴ Le tableau n'est plus actuellement connu (voir Anne van de Sandt, *Jacques Sablet (1749-1803) : biographie et catalogue raisonné*, thèse de 3^e cycle sous la direction d'Antoine Schnapper, Université de Paris IV, 1983, vol. 2, cat. X.5, p. 667-669 qu'il faut peut-être identifier avec le cat. 33, p. 472-474), il est analysé dans les *Memorie per le Belle Arti*, 2 (septembre 1786), p. CCIV-CCVI.

¹⁵ Ce tableau également n'est plus actuellement connu (Anne van de Sandt, *Jacques Sablet, op. cit.*, cat. X.6, p. 670-671), il est analysé dans les *Memorie per le Belle Arti*, 3 (février 1787), p. XXX-XXXII.

des *Memorie* devient prescripteur, met en garde le jeune peintre et l'incite à persévérer dans l'exemple de l'école romaine: si la liberté permise par le sujet familier donne au peintre la possibilité de ne pas s'astreindre au sublime de la nature, il doit néanmoins faire attention à ne pas tomber dans la copie de corps difformes, claire allusion aux scènes de genre flamandes.

Le même tableau est décrit le 7 avril 1787 dans le *Giornale delle Belle Arti*¹⁶: le nombre élevé d'expressions communes («*soggetti comici e familiari*», «*[t]utto il partito de lumi*», etc.) indique que l'auteur du texte reprend celui publié dans les *Memorie* en février de la même année. Cependant, l'auteur est beaucoup moins marqué par les catégories humanistes classiques et le refus de la peinture de genre flamande, qui n'est jamais évoquée. Dégagé de ces *a priori*, il réussit à transformer la scène peinte en un tableau vivant (ou en un tableau de conversation – pour reprendre une expression qui sera utilisée pour des œuvres à venir de Sablet) et imagine le dialogue entre les deux amoureux. Le même rédacteur n'avait eu aucune peine non plus en 1786 à évoquer *Le Départ du volontaire pour l'armée* sous les traits d'une peinture d'histoire, prêtant au paysan suisse la même grandeur d'âme que les héros antiques dans la scène d'*Hector quittant Andromaque*¹⁷: le visage de la jeune épouse montrait «un grand nombre de passions» tourmentées qui «suscite chez qui la regarde le plus grand intérêt» et le petit enfant cherchait à éveiller la piété de son père. La description commençait d'ailleurs par une citation (des endécasyllabes tirés d'un poème épique ou d'une tragédie) qui se termine sur la répétition du terme «gloire». Des attributs identiques de la peinture d'histoire («expression des visages», «invention», «attitude») étaient encore donnés par le même auteur à un autre tableau de genre de Sablet décrit dans le numéro de février 1786, *Une œuvre de bienfaisance faite par un prince à une famille d'indigents au retour de la chasse*, sans y voir une contradiction avec le goût flamand dans la touche et le coloris¹⁸. On sait que cette attitude, plus informative et plus ouverte, distingue le *Giornale delle Belle Arti* du périodique des *Memorie per le Belle Arti*, plus classique et prescriptif.

¹⁶ *Giornale delle Belle Arti*, 4/14 (7 avril 1787), p. 105. Le rédacteur pour la peinture pour ce journal après le départ de l'abbé Giuseppe Carletti en 1786 reste inconnu (communication de Serenella Rolfi). Sur la différence entre ces deux publications, voir Giovanna Perini, «Le prime riviste d'arte in Italia», *art. cit.* et Serenella Rolfi Ožvald, «Agli Amatori delle belli arti Gli Autori», *op. cit.*, p. 87-147. Les deux périodiques sont consultables en ligne pour toutes leurs années de publication: les *Memorie per le Belle Arti* sont disponibles sur Google Livres; pour le *Giornale delle Belle Arti*, voir http://periodici.librari.beniculturali.it/PeriodicoScheda.aspx?id_testata=76, consulté le 23 août 2017.

¹⁷ *Giornale delle Belle Arti*, 3/6 (11 février 1786), p. 41.

¹⁸ *Giornale delle Belle Arti*, 3/5 (4 février 1786), p. 33.

Si le lettré romain des *Memorie* peine à se dégager de catégories antiques face aux tableaux de Sablet et ne peut le faire qu'en romanisant le peintre, si l'auteur du *Giornale delle Belle Arti*, moins soucieux de doctrine classique, décrit ses scènes de genre comme des peintures d'histoire, le pasteur Bridel propose une tout autre lecture de l'art de son compatriote. En effet, bien que sa *Lettre sur les artistes suisses maintenant à Rome* soit datée de Rome le 28 juillet 1789, elle est écrite mentalement dans le pays de Jean-Jacques Rousseau et s'adresse aux citoyens de la Confédération¹⁹. Elle constitue un manifeste pour que la «sauvage Helvétie» soit reconnue aussi apte à la «culture des beaux-arts» que la Grèce. Puisque les conditions naturelles et morales sont en fait favorables aux arts (les paysages des Alpes valent bien les «champs vantés de Naples», les mœurs helvètes sont susceptibles de former des corps parfaits aussi bien que les gymnases de l'Antiquité), le pasteur affirme que les arts vont pouvoir se développer grâce à une colonie de jeunes artistes à Rome dont font partie Trippel, sculpteur, Saint-Ours, peintre d'histoire, Ducros, à la recherche du beau idéal dans le paysage, et Sablet, peintre de genre, qui termine ce panorama des arts et sur lequel se clôt la lettre de Rome.

Comme ses compatriotes, «Mr. Sablet de Lausanne honore également son pays». Il porte haut en effet les valeurs de la Confédération, et ce d'abord par ses qualités morales. S'étant rendu compte qu'il ne pouvait être le premier dans la peinture d'histoire, il a su se faire le «censeur de ses propres talents» et a préféré par une «résolution déchirante» renoncer à une position de second rang dans la prestigieuse peinture d'histoire pour être le premier dans la peinture de genre. Cependant, Sablet cultive une peinture de genre régénérée. Un genre moralisé qui ressort du «drame» et non de la comédie, de «Théocrite» et non de Plaute, qui met en scène des sujets bourgeois (Rousseau aurait sans doute écrit civiques) lesquels mettent en valeur les costumes (au sens de coutumes et de costumes) du pays. Un genre vertueux qui ne s'attache pas à une nature dégradée comme dans les «bagatelles hollandaises ou des bambochades flamandes» mais à sa «grâce primitive et sa noble simplicité». Le peintre met en avant dans chaque tableau une «action morale», il propose une représentation d'un «peuple encadré» prompt aux «passions douces», aux «jeux innocents» et aux «actes de bienfaisance»²⁰.

¹⁹ Jean-Louis Bridel, «Lettre sur les artistes suisses maintenant à Rome», Rome, 28 juillet 1789, publiée dans Jean-Louis Bridel, *Le Conservateur Suisse*, Lausanne, Louis Knab, 1813, vol. 2, p. 363-374. Le passage sur Sablet occupe les pages 368-373.

²⁰ Pour l'imaginaire du peuple au XVIII^e siècle, voir Déborah Cohen, *La nature du peuple. Les formes de l'imaginaire social (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2010, p. 79-157. Sur la représentation du peuple à Rome aux XVIII^e et XIX^e siècles, voir Olivier

Une fois ces principes posés, le pasteur s'attache à qualifier l'art de Sablet, certes obtenu à force d'« études » mais qui révèle aussi sa bonhomie naturelle. Sans citer aucun tableau (pour ne pas verser dans la chronique, mais sans doute aussi afin d'instaurer un écart entre le discours et les œuvres), il passe en revue les différentes qualités de sa peinture: le coloris «vrai», le dessin «bon», la composition «bien raisonnée», l'expression représentée avec «succès». Bridel analyse donc l'art de Sablet avec exactement les mêmes catégories que celles utilisées pour la peinture d'histoire et dont il s'était servi en effet pour le Genevois Saint-Ours. Le peintre de Lausanne n'est donc plus un artiste qui apprend à Rome, en adaptant les qualités de la grande peinture romaine à une peinture inférieure, mais celui qui montre les vertus d'un genre réformé à un public international dans la ville éternelle. En éliminant toute allusion à des œuvres précises – à la différence du passage sur Trippel –, en combinant sagement références helvétiques et catégories générales de la peinture, le bon pasteur jette les bases d'une possible histoire nationale de la peinture (au moment où il écrit un traité sur la langue suisse): il montre comment un peuple de citoyens, au plein cœur de la capitale du catholicisme, crée en convoquant les vertus de la grande peinture une représentation civique attachée non plus à des sujets comiques mais aux mœurs d'une jeune nation. A la différence des auteurs italiens qui, même dans un support d'un nouvel *instrumentarium* – la presse périodique spécialisée – cherchaient par leurs critiques à rapprocher (et raccrocher) les tableaux modernes de Sablet à des catégories littéraires et picturales traditionnelles, le pasteur suisse y distingue au contraire «un genre qu'on ne connaît pas encore».

Bonfait (éd.), *Le Peuple de Rome: représentations et imaginaire de Napoléon à l'Unité italienne*, catalogue d'exposition, Ajaccio/Montreuil, Palais Fesch/Gourcuff Gradenigo, 2013, et Olivier Bonfait, «Images pour le Grand Tour motifs pittoresques ou représentations? Le peuple romain au temps des Lumières», dans *Le Grand Tour et l'Académie de France à Rome. XVIII^e-XIX^e siècles*, éd. Emilie Beck Saiello et Jean-Noël Bret, Paris, Hermann, 2018, p. 213-233.

ABEL DE PUJOL, DAVID AND LA RENAISSANCE DES ARTS

Jon WHITELEY
Ashmolean Museum

Linda WHITELEY
History of Art Department
Oxford University

Visitors at the Salon of 1817 would have been surprised to learn that Abel de Pujol's *St. Etienne prêchant L'Evangile* was not destined to become one of the best known French paintings of the nineteenth century.¹ When it was first exhibited, critics praised it with unusual unanimity. Auguste, comte de Forbin, recently appointed to succeed Vivant Denon as Directeur général des Musées royaux, immediately singled Abel de Pujol out as one of the most promising artists of his generation. "Si quelque Artiste mérite des encouragements", he wrote to his superior, the comte de Pradel, Ministre de la Maison du Roi, "c'est sans contredit Mr. Abel De Pujol que sa dernière production place déjà au rang de nos peintres les plus distingués. Il s'est acquis un droit aux tableaux que le Ministère sera dans le cas de faire exécuter pour le Compte de S. Me."² Accordingly, in the distribution of commissions in 1817 for work in the royal palaces, Abel de Pujol was contracted to supply three of six paintings for the attic in the Chambre de Louis XIV in Versailles.³ These were relatively minor works among the commissions of 1817-1818, particularly by comparison with the ceilings commissioned for the Louvre, the most important of which,

¹ See Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthena, 1987, p. 184-186, ill. 1. The painting, commissioned for the church of St-Etienne-du-Mont, is now in the church of St-Thomas-d'Aquin.

² Forbin to Pradel, 12 June 1817, Paris, Archives nationales de France (AN), AN O/3/1396.

³ Virginie Frelin-Cartigny, *Abel de Pujol. La Ligne souple*, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 2012, p. 17. The three works are *Ixion enchaîné dans le Tartare* (Paris, Musée du Louvre, inv. 2195), *Sisyphé aux Enfers* (Cahors, Musée Henri-Martin, inv. Ca.1.83) and *Les Propoétides changées en rochers par Vénus* (Toulouse, Musée des Augustins, inv. 2004 1 154). The authors would like to thank Mme Frelin-Cartigny for her generous and invaluable assistance in preparing this article.

the ceilings for *le grand escalier*, were assigned to Prud'hon⁴ and Charles Meynier⁵, two older, well-trying artists with solid reputations in decorative work.⁶

From the outset, Pradel laid great importance on completing the ceilings before the opening of the Salon. "Les deux Plafonds du grand Escalier devront être terminés de manière à pouvoir être vus en place à l'époque de la prochaine exposition; dans le cas où les peintres ne pourraient s'engager à les terminer pour ce tems ils devront également le déclarer."⁷ Meynier had completed his ceiling by 10 March 1819⁸ but Prud'hon, probably diverted by work on his *L'Assomption* for the royal chapel in the Tuileries, made slower progress. Pradel had reluctantly agreed to postpone the opening of the Salon until 25 August, allowing the artists more time to complete their works but also increasing the pressure on them to do so.⁹ On 12 February, he wrote again to Forbin: "J'attache, pour ma part, un grand prix à ce que ce plafond soit découvert pour l'ouverture du salon. Veuillez, je vous prie, faire pour cela auprès de M Prudhon les instances les plus approchantes que faire se pourra, d'un ordre absolu."¹⁰ Forbin replied to say that Prud'hon had withdrawn from the commission and had asked if he could instead execute a painting or another ceiling at a later date in place of the ceiling on the stairs. It seems that Forbin had already discussed with Pradel the possibility of giving the commission to Abel de Pujol if Prud'hon could not do the work in time:

⁴ For detailed accounts of Prud'hon's commission, see Pierre Angrand, *Le Comte de Forbin et le Louvre en 1819*, Lausanne/Paris, La Bibliothèque des Arts, 1972, p. 26-32 and Sylvain Laveissière (ed.), *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, exhibition catalogue, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, p. 290. Like many students of nineteenth-century French art, the present writers owe a particular debt to the work of Pierre Angrand. In citing archival references from his classic work on the comte de Forbin, we have made a number of silent but minor corrections, following the spelling and punctuation of the originals in the Archives nationales but without inserting distracting "sics".

⁵ See Isabelle Mayer-Michalon, *Charles Meynier 1763-1832*, Paris, Arthena, 2008, p. 74-75 and p. 154-155.

⁶ Prud'hon, the most prestigious of the artists involved, was given the commission on 6 January 1818 (Nicole Munich, "Les plafonds peints du Musée du Louvre", *Archives de l'Art français*, 26 (1984), p. 107-163, esp. p. 161) and Meynier on the 22nd (Isabelle Mayer-Michalon, *Charles Meynier 1763-1832*, op. cit., p. 74).

⁷ Pradel to Forbin, 12 January 1818, AN 20150044/58.

⁸ Forbin to Pradel, 10 March 1819, AN O/3/1401.

⁹ Pradel to Forbin, 25 January 1819, AN 20150042/107.

¹⁰ Pradel to Forbin, 12 February 1819, AN 20144790/2, cited in Pierre Angrand, *Le Comte de Forbin*, op. cit., p. 26-27.

Dans cet état de choses, et d'après les ordres que vous voulûtes bien me transmettre avant-hier 12 février, j'ai fait savoir à Mr. Abel de Pujol l'insigne faveur que vous lui accordiez. Il saisit avec empressement cette occasion de prouver son zèle et son beau talent, et me charge de vous présenter l'hommage de sa vive et respectueuse reconnaissance. Mr. Abel de Pujol prend l'engagement d'être prêt le 10 Août; ayant terminé son grand tableau des funérailles de la Vierge rien ne s'oppose heureusement à ce qu'il s'occupe de ce travail dès le 15 de ce mois.¹¹

This news was received with evident relief by the Minister:

J'apprends avec grand plaisir, Monsieur le Comte, que Mr. Abel de Pujol veuille bien se charger du plafond du grand escalier du Musée, et qu'il ait promis de terminer cet ouvrage pour le 10 aout. Veuillez convenir le prix avec lui et m'adresser la proposition d'usage. Si l'on peut déterminer Mr. Prudhon à se charger d'un autre plafond, j'en serai charmé.¹²

Forbin offered Abel de Pujol 8,000 francs, 2,000 less than had been offered to Prud'hon: "malgré son beau talent, il ne pourrait lui être accordé qu'une somme inférieure à celle que devait recevoir pour le même ouvrage Mr. Prud'hon qui placé depuis longtemps au premier rang de nos artistes, joignait à sa haute réputation le titre d'académicien."¹³ It was, as Sébastien Allard has noted, a work of considerable importance for Abel de Pujol who was still relatively young and had no experience in the art of painting ceilings.¹⁴

Abel de Pujol worked with necessary haste. By 30 March 1819 he had submitted his sketch¹⁵ and by 9 August he had completed the finished work.¹⁶ However, when the Salon opened, critics were less impressed by his work than they had been in 1817. Several, hemmed in by the crowd on the stairs and

¹¹ Forbin to Pradel, 13 February 1819, AN O/3/1401, cited in Pierre Angrand, *Le Comte de Forbin*, op. cit., p. 27.

¹² Pradel to Forbin, 20 February 1819, AN 20144790/59.

¹³ Forbin to Pradel, 9 March 1819, AN O/3/1401, cited in Pierre Angrand, *Le Comte de Forbin*, op. cit., p. 29.

¹⁴ Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique, les décors du palais (1815-1835)*, Lyon/Paris, Fage/Musée du Louvre, 2006, p. 21.

¹⁵ Forbin to Pradel, 30 March 1819, AN O/3/1401. The sketch has been identified as the more damaged of two sketches of the ceiling now in the Musée des Beaux-Arts, Valenciennes: see Virginie Frelin-Cartigny, *Abel de Pujol*, op. cit., p. 34-35, ill.

¹⁶ Forbin to Pradel, 9 August 1819, AN O/3/1401.

discouraged by the discomfort of looking up, ignored the ceiling altogether.¹⁷ One or two who disliked allegory on principle found it commonplace.¹⁸ The original ceiling has been largely destroyed but it is clear from the surviving fragments (Pl. XV) and sketches (Pl. XVI) that it was an ambitious attempt to create a complex group *di sotto in sù* that looked back beyond David (whose work it little resembles), to Le Brun or (as Sébastien Allard has noted) to Veronese.¹⁹ It is likely that he also took account of Prud'hon's sketch for the ceiling, *Minerve conduisant le génie des arts à l'immortalité*, that has some affinities with his own upward soaring composition,²⁰ or of other recent allegorical works such as Meynier's ceiling of 1802 in the Salle de Mécène. But it was the theme of his ceiling, *La Renaissance des Arts* that chiefly excited critics. The subject was explained in the exhibition catalogue:

Sous les regards protecteurs de la Vérité, de la Paix, du Commerce et de la Liberté, le Génie qui préside aux Beaux-Arts, les fait sortir des ténèbres. D'une main il agite son flambeau, de l'autre il les appelle à la lumière, et les dégage des voiles dont la Nuit, le Fanatisme et l'Ignorance les avaient enveloppés. La Peinture, la Sculpture, l'Architecture et la Gravure s'élèvent en offrant au Génie les divers attributs qui les distinguent.²¹

The detail that concentrated the attention of visitors to the Salon was the large copper plate engraved with the image of David's *Serment des Horaces* which *La Gravure* carried under her arm. The royalist comte O'Mahony, without disputing Abel de Pujol's talent as an artist, was shocked by the decision to insert a tribute to a regicide on the ceiling of a royal palace.²² He noted, rightly, that the term *Renaissance des Arts* referred in common usage

¹⁷ I. G., *La Renommée*, 26 August 1819, p. 283; E. J. D. [Etienne-Jean Delécluze], "Beaux-Arts. Seconde Lettre au rédacteur du Lycée Français", *Lycée français, ou Mélanges de littérature et de critique*, 1 (1819), p. 324; Gustave [Auguste] Jal, *L'ombre de Diderot et le bossu du marais; dialogue critique sur le Salon de 1819*, Paris, Coréard, 1819, p. 56-57; see also Marie-Claude Chaudonneret, *L'Etat & les Artistes: De la Restauration à la monarchie de Juillet*, Paris, Flammarion, 1999, p. 187.

¹⁸ See D., *L'Indépendant*, 29 August 1819, p. 3 and Eg. Amaury Duval, *Le Censeur européen*, 26 August 1819, p. 4.

¹⁹ Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique*, op. cit., p. 21.

²⁰ Sylvain Laveissière, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, op. cit., p. 290, figs. 206a and 206b.

²¹ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivants, exposés au Musée Royal des Arts, le 25 août 1819*, Paris, Ballard, 1819, p. 5.

²² Comte [Arsène] O'Mahony, "Réflexions préliminaires sur l'Exposition des Tableaux au Louvre", *Le Conservateur*, 4/51 (1819), p. 564, cited in Marie-Claude Chaudonneret, *L'Etat & les Artistes*, op. cit., p. 186.

to the arts of the sixteenth century and not to the change in taste that took place in the later eighteenth century. He concluded sarcastically that if art did not emerge from fanaticism and ignorance until the age of David, the arts of the sixteenth and seventeenth centuries must have been the work of ignorant fanatics.²³ The reviewer of the liberal *La Renommée*, without taking account of O'Mahony's objection to the use of the term "Renaissance", took issue with his conclusion: "M. le comte [...] prétend que c'est au Poussin et à Lesueur, et non à David, qu'on est redevable de l'état florissant de l'école française."²⁴ Charles Landon agreed in principle with O'Mahony that the word "Renaissance" had been misused by Abel de Pujol but, like his colleague on *La Renommée*, suggested that the artist was thinking only of the rebirth of the French School after the decadence of the age of Boucher. However, as a loyal pupil of Jean-Baptiste Regnault, Landon disputed David's role in this revival which he attributed to Regnault or to Vien,²⁵ a common stratagem among David's opponents at a time when his art was still widely admired. It was an argument that went down well with royalists²⁶ but not with liberals. The author of one of the *Lettres à David sur le Salon de 1819* composed by "quelques élèves de son école" concluded that Vien was only the Perugino of his time.²⁷ Achille Devéria's frontispiece to the *Lettres* shows "le portrait du

²³ *Ibid.* The idea of a sixteenth-century "Renaissance des Lettres" was an ancient commonplace: the term was occasionally transferred to or coupled with a "Renaissance des Arts" but it was probably Dezallier d'Argenville's *Vies des fameux sculpteurs depuis la renaissance des arts* and his *Vies des fameux architectes depuis la renaissance des arts*, both published in 1787, that established the term in common usage. François-Joseph Heim's ceiling in the fifth of the Campana rooms in the Louvre, *La Renaissance des Arts en France*, completed in 1833, more conventionally locates the Renaissance in the age of the Valois and omits *La Gravure* from the company of the Sister Arts.

²⁴ I. G., "Beaux-Arts", *La Renommée*, 23 September 1819, p. 395.

²⁵ Charles-Paul Landon, *Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts, Salon de 1819*, Paris, Chez C.P. Landon, 1819, vol. 1, p. 41-46.

²⁶ "Vien, à son retour de Rome, nous fit sentir par des compositions d'une grande pureté, le degré d'avilissement dans lequel nous étions tombés", noted a reviewer in *La Quotidienne*, "c'est à lui qu'il faut faire l'honneur de la régénération de notre Ecole [...]", see *La Quotidienne*, 7 November 1827, p. 1; cited in Charles Farcy, *Manifeste du Journal des artistes contre la nouvelle école de peinture, soi-disant shakspearienne, romantique, etc.*, Paris, Au bureau du "Journal des artistes", 1828, p. 15.

²⁷ Anon., *Lettres à David sur le Salon de 1819*, Paris, Pillet aîné, 1819, p. 8. Helen O. Borowitz has attributed these letters to Henri de Latouche, a journalist who made a habit of criticising the Bourbon monarchy: Helen O. Borowitz, "The Man who wrote to David", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 67/8 (October 1980), p. 256-274. Other names have been suggested as Latouche's collaborators: see Neil McWilliam, Vera Schuster and Richard Wrigley, with the assistance of Pascale Méker, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris*

régénérateur de la peinture en France" between the Genius of Painting who crowns his favourite and the figure of France tearing up a scroll inscribed with David's name. As the torn scroll suggests, David's exile in Brussels was in the minds of many of his supporters and pupils in 1819.²⁸ Etienne de Jouy, recently imprisoned for publishing an account of the punishment of Bonapartists by the Restoration Government, seized the opportunity to score a point with the aid of a work that had the sanction of the royal household: "je savais gré à M. Abel de Pujol de cet hommage publiquement rendu dans un tableau de commande, au premier des peintres français, dont la patrie de Rubens a si honorablement accueilli l'exil."²⁹

It is a curious feature of Abel de Pujol's composition that the *Serment des Horaces* was introduced as an attribute of Engraving and not, as might have seemed more obvious, of Painting. Engraving moreover was a novel addition to the Sisterhood of the Arts that conventionally consisted of three: Painting, Sculpture and Architecture, "les trois arts du Dessin" as they were universally known. The Revolution and Empire had brought engravers significant recognition³⁰ but, as Stephen Bann has noted, this did not amount to a new dawn for "la haute gravure".³¹ Burin engraving at its highest level was costly and returns uncertain. As Forbin pointed out to Pradel in 1817 when proposing a scheme to encourage printmakers, the art of fine engraving could not exist

from the *Ancien Régime to the Restoration, 1699-1827*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 213.

²⁸ Eg. Amaury Duval: "Hélas! Le chef de cette nouvelle école vit, proscrit, sur une terre étrangère. Il ne sera plus leur soutien, leur guide. Faudra-t-il qu'on inscrive sur sa tombe, comme autrefois sur celle d'un Scipion: Ingrata Patria?", in *Le Censeur européen*, 29 August 1819, p. 4. Also the reviewer for *L'Indépendant*: "Ce Français est exilé; il fut l'honneur de l'école; il est le père, le maître, le suzerain de tous nos peintres", see *L'Indépendant*, 29 August 1819, p. 3.

²⁹ E. J. [Victor Etienne de Jouy], "Beaux-Arts. Salon de 1819", *La Minerve française*, 7 (août 1819), p. 262, cited in Marie-Claude Chaudonneret, *L'Etat & les Artistes*, op. cit., p. 186.

³⁰ The Revolution gave engravers an opportunity to assert their right to equality; consequently, the Société populaire et républicaine defined eligible candidates for membership as "Citoyens professant l'un des quatre Arts qui ont le dessin pour base, La Peinture, la Sculpture, l'Architecture et La Gravure". From 1803, engravers were admitted to the Institut and could compete for their own Prix de Rome: see Susanne Anderson-Riedel, *Creativity and Reproduction: Nineteenth-Century Engraving and the Academy*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 140.

³¹ Stephen Bann, "Les changements du statut du graveur face aux défis du XIX^e siècle. De Bervic à Henriquel-Dupont", in *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, eds Monica Preti-Hamard and Philippe Sénéchal, Rennes/Paris, Presses universitaires de Rennes/Institut national d'histoire de l'art, 2005, p. 257-272.

without government support: "Si l'on veut former des Gerard Audran, des Nanteuil, des Masson etc. il faut reprendre la marche qui était suivie sous Louis XIV. Car on voudrait en vain le dissimuler les nombreuses entreprises de Gravure faites en France par des particuliers depuis un siècle ont plus servi au bien être des Editeurs qu'au maintien de l'art."³²

The figure of *La Gravure*, therefore, was probably included among the other Arts as a reminder that engravers, like painters, sculptors and architects were supported by the state, not only through commissions and acquisitions but also through the state-supported Salon that was, as its official title indicated, an exhibition of "Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure".

Although no critic at the time raised the question, the plate carried by *La Gravure* must have alluded to a specific print. In the absence of any rival candidates, this must be the engraving by Alexandre Antoine Morel (Fig. 20) that had first appeared at the Salon of 1808 and again, heavily reworked, at the Salon of 1814. Morel's print, supervised and sponsored by David himself, reaffirmed the importance of the *Les Horaces* in the career of the artist and the place of the painting in the evolution of French art.³³ As it had appeared in an earlier state at the Salon of 1808, it would not normally have been admitted a second time. The Salon of 1814, however, the first royalist Salon of the nineteenth century, had, exceptionally, a large retrospective element. While excluding any images of the Emperor or of his military campaigns, the exhibition included many famous works executed under the Empire that had been seen at previous Salons. It was an early indication of a policy, pursued through the Restoration, of depoliticizing and celebrating the work of artists who were, to varying degrees, associated with its recent enemies. David was notably absent from the section of paintings in 1814 but his portrait figured among the engravings alongside a print of the *Sabines*³⁴ and Morel's

³² Forbin to Pradel, 24 June 1817, AN O/3/1396.

³³ William McAllister Johnson, "Le Graveur Morel et 'Le Serment des Horaces' de David", *Gazette des Beaux-Arts*, 94 (July-August 1979), p. 25-32.

³⁴ Eugène Bourgeois, "1240: Portrait de M. David, membre de l'Institut"; François Pigeot, "1303: Les Sabines d'après M. David", see *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, et gravure, des artistes vivans, exposés au Musée Royal des Arts, le 1^{er} novembre 1814*, Paris, Dubray, 1814, p. 120 and p. 126. Bourgeois's engraving reproduced the well-known portrait of David by Georges Rouget, painted during the Hundred Days, conspicuously wearing the Légion d'honneur given to him by the Emperor and holding a sketch of an emblematic *Apelle peignant Campaspe devant Alexandre*. Like Jean-Louis Potrelle's engraving of Navez's portrait of David "peint à Bruxelles" that appeared at the Salon of 1819 (*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, et gravure, des artistes vivans, exposés au Musée Royal des Arts, le 25 août 1819*, op. cit., p. 163,

Les Horaces.³⁵ It was in a similar celebratory spirit, albeit in a bolder context, that Morel's engraved plate reappeared in Abel de Pujol's ceiling, bearing the representation of one of the key works of the modern school and reaffirming David's role as the father of contemporary French art.

The subject of the ceiling and the decision to incorporate a tribute to David would have been decided by the artist himself. Forbin, unlike his predecessor, allowed artists freedom to select their themes.³⁶ They had to consult the architect to ensure that the composition would fit the setting and they had to work in harmony with the artists commissioned to undertake adjoining works.³⁷ They had to give Forbin a subject and, if approved, to submit a sketch which, it seems, was not automatically passed on to the Minister.³⁸ In general, Pradel tended to let Forbin have his way and artists were given much latitude in selecting and composing their commissions. In any case, if one of the two sketches of the ceiling now in Valenciennes is the model submitted to Forbin, the model does not include the reference to *Les Horaces* and, unless the artist had explained what he intended to insert into this conspicuous space, it would not have been an issue at this stage. According to Pierre-Alexandre Coupin, once the sketch had been discussed, the artist "était entièrement livré à lui-même".³⁹ Coupin, David's first biographer and a friend of several of his pupils, approved of the relative freedom given to artists in their choice of subjects. Landon, however, was more critical, blaming the inclusion of *Le Serment des Horaces* and other lapses in Abel de Pujol's ceiling on a lack of supervision by the Conseil honoraire des musées. The reference to David, in Landon's opinion, must have been inserted as an unauthorised act of homage

no. 1545), these prints seem to have been part of a campaign in support of the exiled David: unlike the ceiling, this was not promoted by the Government but it was at least tolerated.

³⁵ Antoine Morel, "1293: Les Horaces, d'après M. David", see *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, et gravure, des artistes vivans, exposés au Musée Royal des Arts, le 1^{er} novembre 1814*, op. cit., p. 125. Images of David were permitted at the Salon but references to Napoleon were proscribed: if Ponce-Camus' painting of *Alexander visiting the studio of Apelles* was rejected by the Salon jury because it alluded to the visit by Napoleon to the studio of David, as many at the time believed, it would have been the allusion to Napoleon that would have been the chief difficulty.

³⁶ Marie-Claude Chaudonneret, *L'Etat & les Artistes*, op. cit., p. 186.

³⁷ Pradel to Forbin, 12 January 1818, AN O/3/1396.

³⁸ In June 1818, Pradel insisted with a note of urgency on being shown the sketches for the ceilings as well as those for the Chambre de Louis XIV in Versailles which had been commissioned almost a year earlier: Pradel to Forbin, 10 June 1818, AN 20144790/2.

³⁹ P. A. [Pierre-Alexandre Coupin], "Notice sur l'exposition des Tableaux, en 1819", *Revue encyclopédique*, 4 (1819), p. 362.

by a pupil to his master: "qu'il n'est pas permis de croire que M. Abel de Pujol ait reçu cette mission du Gouvernement, il y a lieu d'espérer qu'il ôtera de son tableau un trait que réprouvent également la vérité et les convenances, quelque soit le talent de l'artiste célèbre auquel cet hommage est consacré."⁴⁰

It seems impossible now to illustrate the image of *Les Horaces* in Abel de Pujol's ceiling. The original composition, painted on plaster, could not be saved when the staircase was demolished in 1855, despite efforts to preserve as much of it as possible.⁴¹ A full scale copy, commissioned from the artist by the Ministre d'Etat as a record of the work⁴² was installed at the suggestion of Hector Lefuel in the ceiling in the Bibliothèque du Louvre, but this was destroyed when the library was burned down during the Commune. Two large fragments piously and curiously preserved like relics of antiquity in the ceiling of the staircase of the Conservatoire de Musique at Valenciennes (Pl. XV), do not include the figure of *La Gravure*.⁴³ It is, however, unlikely that the reference to *Les Horaces* was removed from the ceiling for reasons of political expediency. As Sébastien Allard has noted, the inclusion of a tribute to David was entirely in line with the official view of David in the Restoration, promoted by his pupil, the comte de Forbin, that celebrated him as the founder of the modern school.⁴⁴

Only one year previously, Forbin had included the *Serment des Horaces* itself in the new Luxembourg Museum and was engaged in negotiations in 1819-1820 to add the *Sabines* and *Leonidas*.⁴⁵ The place of honour given to him in the new museum marked a tendency in the Restoration to distinguish between the artist and the regicide. "Nous ne jugerons pas l'homme politique dans M. David" remarked the comte de Kératry, a royalist who, like other royalists at the time admired David's art and stressed the need to maintain

⁴⁰ Charles-Paul Landon, *Annales du Musée*, op. cit., p. 43-44; see Marie-Claude Chaudonneret, *L'Etat & les Artistes*, op. cit., p. 152.

⁴¹ Lefuel to the Ministre d'Etat, 1 August 1857, AN F21/1742.

⁴² See [Louis] Cellier, "Biographie valenciennoise. Abel de Pujol, peintre d'histoire, membre de L'Institut, 1785-1861", *Revue agricole, industrielle et littéraire du Nord*, 13 (1861), p. 347; Adolphe Garin, *Translation des restes mortels d'Abel de Pujol*, Valenciennes, E. Prignet, 1865, p. 12.

⁴³ Virginie Frelin-Cartigny, *Abel de Pujol*, op. cit., p. 33-34.

⁴⁴ Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique*, op. cit., p. 23; also Virginie Frelin-Cartigny, *Abel de Pujol*, op. cit., p. 19; see particularly Marie-Claude Chaudonneret, "L'école de David", in *Artistes, musées et collections: un hommage à Antoine Schnapper*, ed. Véronique Gerard Powell, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016, p. 317-318.

⁴⁵ Pierre Angrand, *Le Comte de Forbin*, op. cit., p. 110-138.

his principles after he had gone into exile.⁴⁶ It was a view commonly held among his pupils: "On s'efforçait de séparer l'homme politique du peintre" recalled Etienne Delécluze⁴⁷ or, as a more hostile critic remarked: "Autant est excellente sa réputation artistique, autant est mauvaise sa réputation morale."⁴⁸

In view of the interest that David inspired in the Maison du Roi, Abel de Pujol must have added the reference to his master, not as an inflammatory gesture, nor as an act of personal gratitude, but as an indication of the Government's commitment to a policy of annexing David's art and the principles of his school. The work at the Louvre and at the other royal palaces, commissioned by the Maison du Roi, the many acquisitions made from living artists for the Luxembourg Museum and the support given to engravers in the form of prizes and purchases, would amply account for the presence of the four Sister Arts led towards the light by an allegorical and presumably royalist Genius of the Fine Arts. The figure of Painting, in particular, escapes from the billowing drapery that enfolds Night with her garland of red roses, an emblem of Pleasure, while blind Fanaticism, gripping a knife, and Ignorance with his ass's ears are overturned. The motif would have been an apt allusion to the campaign by the comte de Chabrol to reverse the work of the fanatics and vandals of the 1790s by commissioning statues and paintings, including Abel de Pujol's *St. Etienne prêchant L'Evangile* and his *Funérailles de la Vierge*, for the churches of Paris.⁴⁹ Commerce, Industry, Truth and Peace, presiding in the distance, represent the conditions that made it possible for the Genius of Art to flourish in the aftermath of the Revolutionary and Imperial wars. The ceiling, therefore, was surely not intended to represent the reaction against the rococo, as Landon and others supposed, but to celebrate the policy of the Restoration in rescuing the modern French school, founded by David

⁴⁶ M. [Auguste Hilarion, comte] de Kératry, *Annuaire de l'Ecole française de peinture, ou Lettres sur le Salon de 1819*, Paris, Maradan, 1820, p. xii-xiii.

⁴⁷ Etienne-Jean Delécluze, *Louis David, son école et son temps: souvenirs*, Paris, Didier, 1855, p. 7.

⁴⁸ The comte François Carletti to Giuseppe Bencivenni Pelli, 27 April 1795, cited in Louis Hauteceur, *Louis David*, Paris, La Table ronde, 1954, p. 150, and Fernand Beaucamp, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar (1762-1834): son œuvre et son temps*, Lille, E. Raoust, 1939, t. 1, p. 202.

⁴⁹ As Georges Larribe, Chabrol's *chef de division* at the Bureau des Cultes et des Beaux-Arts, recalled in his address at Abel de Pujol's funeral, these commissions were "destiné[s] aux monuments religieux que, dans un temps de funeste mémoire, l'anarchie et l'ignorance avaient dépouillés de leurs plus beaux ornements", cited in Georges Rouget, *Notice sur Abel de Pujol peintre d'histoire, membre de l'Institut*, Valenciennes, E. Prignet, 1861, p. 11.

and continued by his followers, from the fanaticism, darkness and ignorance that had enveloped France after 1789.

There was no reference to David in the account of the ceiling in the first edition of the Salon *livret* but the first supplement included an explanatory erratum: "Page 5, à la suite du second alinéa du sujet des plafonds, ajoutez: on remarque sous le bras de cette dernière, une planche représentant le tableau du serment des Horaces, premier chef-d'œuvre qui ait ramené l'école Française à la pureté du goût antique."⁵⁰ This had perhaps been removed from the original entry by an over-anxious editor. Its reinsertion, probably instigated by Forbin, is proof that the tribute to David was not only a key to understanding the composition but was inserted with official approval and represented an official point of view.⁵¹ It was, at least, a point of view that was strenuously promoted by David's pupils one of whom happened to be the Directeur général des Musées royaux.⁵²

⁵⁰ "Supplément. Peinture", in *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivants, exposés au Musée Royal des Arts, le 24 avril 1817*, Paris, Madame de Hérisant Le Doux, 1817, p. 171; the significance of this erratum has been pointed out by Marie-Claude Chaudonneret, *L'Etat & les Artistes, op. cit.*, p. 186-187.

⁵¹ Abel de Pujol remained an artist in high favour during the Restoration. Pradel, evidently pleased with the ceiling, agreed to give the artist an extra 2,000 francs to match the sum offered to Prud'hon (Pradel to Forbin, 6 November 1819, AN 20144790/159). The artist was involved subsequently in the decoration of the Musée Charles X and played an important part in the comte de Chabrol's efforts to revive fresco painting and coloured glass and to develop enamelled lava as a durable material for the decoration of churches.

⁵² In 1826, Forbin wrote with uncharacteristic frankness to the vicomte de La Rochefoucauld, the Directeur des Beaux-Arts, in support of Gros's proposal to arrange an event in the Luxembourg in David's memory: "Les artistes me connaissent et savent les rapports que j'ai eus avec David; ils savent que je fis acquérir et placer ses tableaux au musée du Luxembourg, malgré une forte opposition, et j'imagine qu'ils ne méconnaîtraient pas ma voix, s'il était besoin qu'elle se joignît à celle de Mr. le Baron Gros", cited in Antoine Schnapper and Arlette Sérullaz (eds), *Jacques-Louis David 1748-1825*, exhibition catalogue, Paris, Réunion des musées nationaux, 1989, p. 633-634. In 1824, he obtained permission to include David's *Mars et Vénus* at the Salon if it was offered for exhibition (Forbin to La Rochefoucauld, 4 August 1824, AN 20150042/107) but the artist preferred to exhibit it elsewhere.

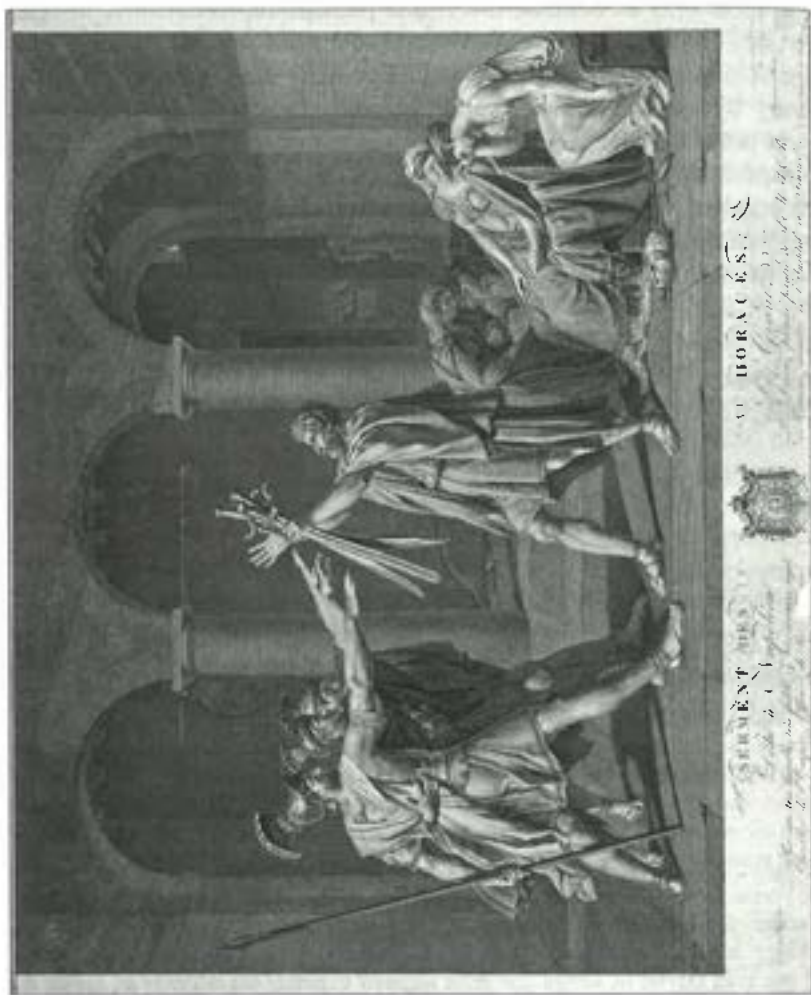


Fig. 20. Alexandre Antoine Morel after Jacques-Louis David, *Le Serment des Horaces*, 1810, engraving, 64.7 x 80.1 cm, Geneva, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, inv. E 2016-0193. © Geneva, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire.



Pl. I. Charles-Alphonse Dufresnoy, *Allégorie de la peinture*, vers 1650, huile sur toile, 62,8 x 77,5 cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 2006-4-1. © Dijon, Musée des Beaux-Arts. Photo : François Jay.



Pl. II. John Ruskin, *Mountain Village, Switzerland*, 1854, watercolour, dimensions unknown, Lancaster, Ruskin Library, inv. RF 0958.
© Lancaster, Ruskin Library.



Pl. III. John Ruskin, *Neuchâtel, Sketch of Buildings and Tower*, 1859, pencil and wash, 32.4 x 24.7 cm, Lancaster, Ruskin Library, inv. RF 1412. © Lancaster, Ruskin Library.



Pl. IV. John Ruskin, *Dawn at Neuchâtel*, 1866, watercolour and white gouache on cream wove paper, darkened to brown, 17.5 x 25 cm, Cambridge, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Samuel Sachs, inv. 1919.49. © President and Fellows of Harvard College.



Pl. V. John Ruskin, *Afternoon in Spring, with south Wind, at Neuchâtel*, 30 April 1869, watercolour and bodycolour over graphite on pale grey wove paper, 17.3 x 25.2 cm, Oxford, Western Art Print Room, Ashmolean Museum, inv. WA.RS.ED.298.a. © Oxford, Western Art Print Room, Ashmolean Museum.



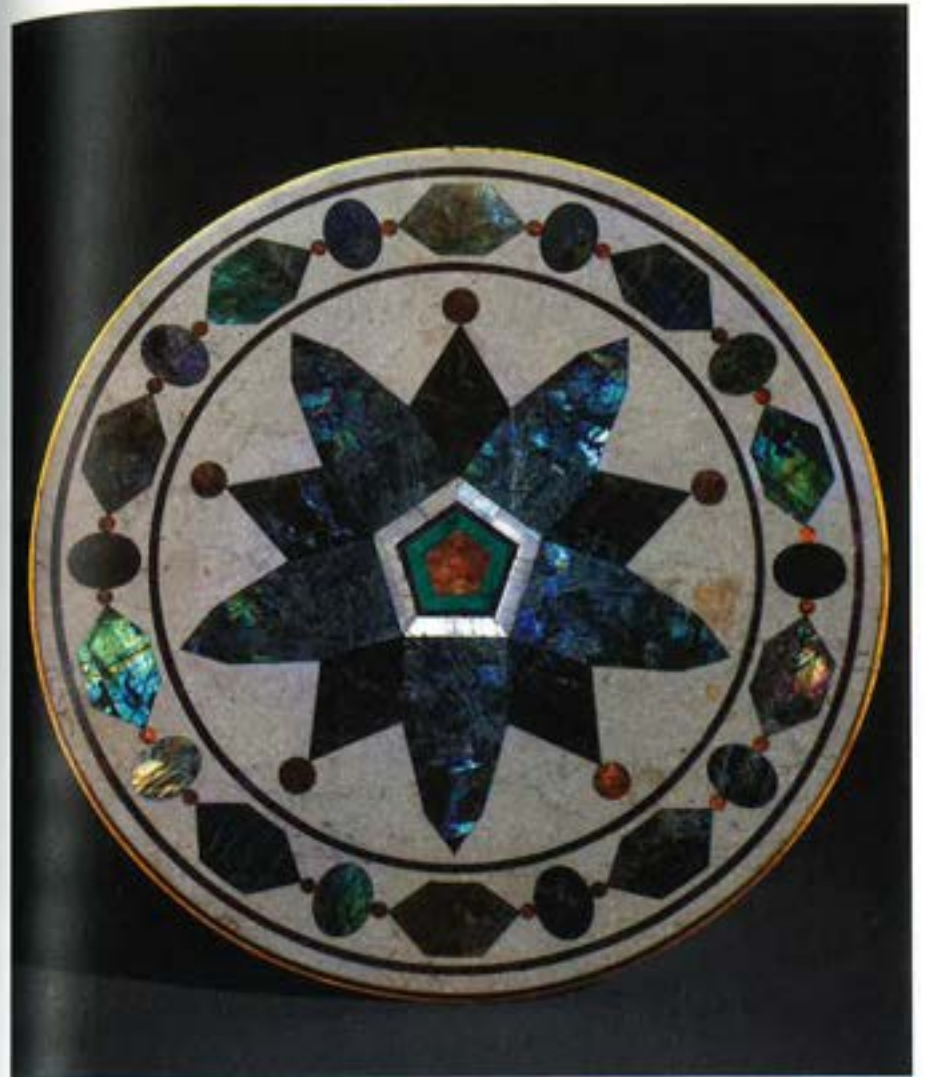
Pl. VI. *Catalogue des huit collections qui composent le musée minéralogique d'Etienne de Drée...*, Paris, Potey, 1811, pl. VIII, Album Maciet, vases montés en bronze, France, XVIII^e siècle au XX^e siècle, 480/2 (pl. 74).
© Paris, Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs.



Pl. VII. Pendule représentant l'Amour et Psyché d'après Claude Michallon, début du XIX^e siècle, bronze patiné, bronze doré et diorite orbiculaire, 88 x 53,5 x 25 cm. © Collection privée.



Pl. VIIIa.



Pl. VIIIb.

Pl. VIIIa et VIIIb. Guéridon, vers 1805, labradorite, quartz aventuriné de Sibérie, feldspath vert de Sibérie, lépidolite rose de Moravie, chaux carbonatée soyeuse d'Angleterre, marbre blanc de Carrare, piètement en acajou monté en bronze doré, 69 x 64,5 cm. © Collection privée.



Pl. IX. Charles-Joseph Landais, *Aiguière en forme de tête de loup*, vers 1860-1870, Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 2009.170.1. © Paris, MAD. Photo: Jean Tholance.



Pl. X. Charles-Joseph Landais, *Aiguière en forme de tête de loup*, détail, Paris, Musée des Arts Décoratifs. © Paris, MAD. Photo: Jean Tholance.



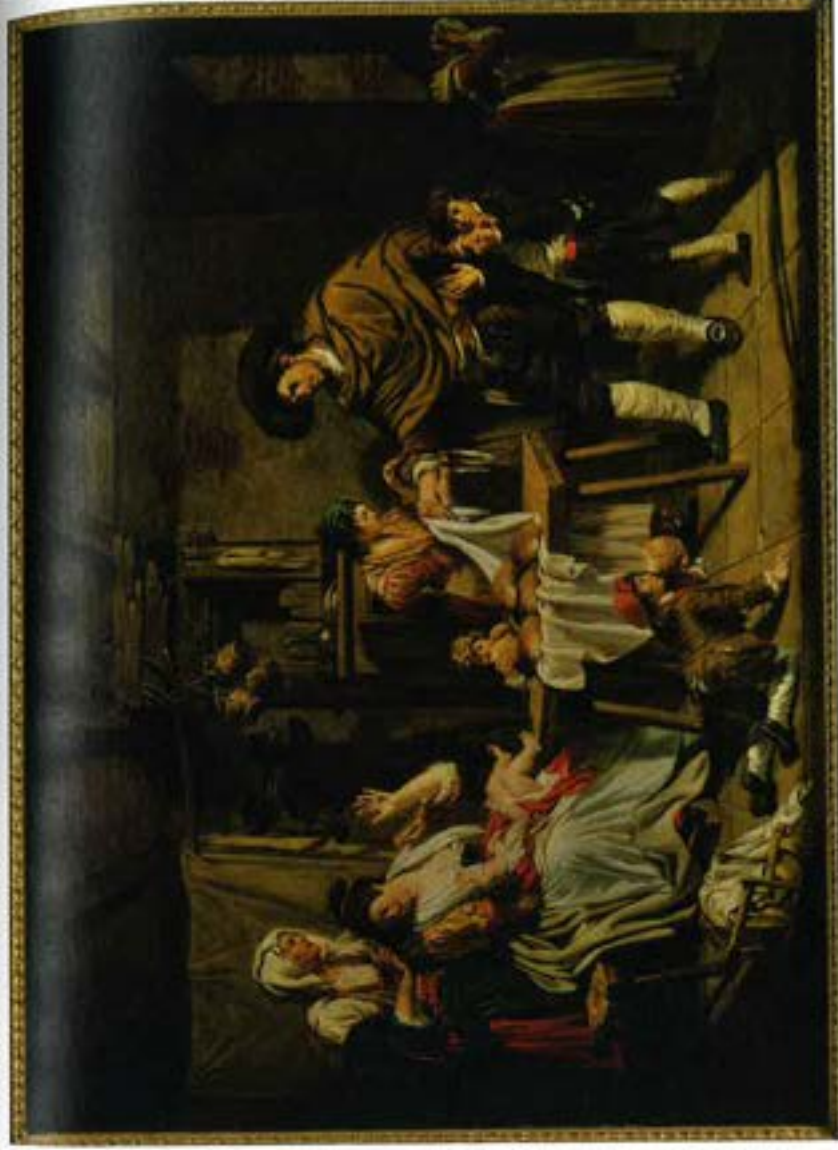
Pl. XI. Charles-Joseph Landais, *Aiguière en forme de tête de loup*, détail, Paris, Musée des Arts Décoratifs. © Paris, MAD. Photo: Jean Tholance.



Pl. XII. Bénigne Gagneraux, *Le pape Pie VI montrant au roi Gustave III les galeries du Vatican*, 1785, huile sur toile, 164 x 262 cm, Stockholm, Nationalmuseum, inv. NM 829. © Stockholm, Nationalmuseum.



Pl. XIII. Jacques Sablet, *Divertissement populaire près de Naples*, 1785, huile sur toile, 99 x 137 cm, Stockholm, Nationalmuseum, inv. NMDrh 79. © Stockholm, Nationalmuseum.



Pl. XIV. Jacques Sablet, *Le dévouement d'un père de famille*, 1785, huile sur toile, 99 x 136 cm, Stockholm, Nationalmuseum, inv. NM 5343. © Stockholm, Nationalmuseum.



Pl. XV. Abel de Pujol, *La Renaissance des Arts*, photograph, Valenciennes, Conservatoire de Musique.
© Valenciennes, Musée des Beaux-Arts. Photo: F. Leclercq.



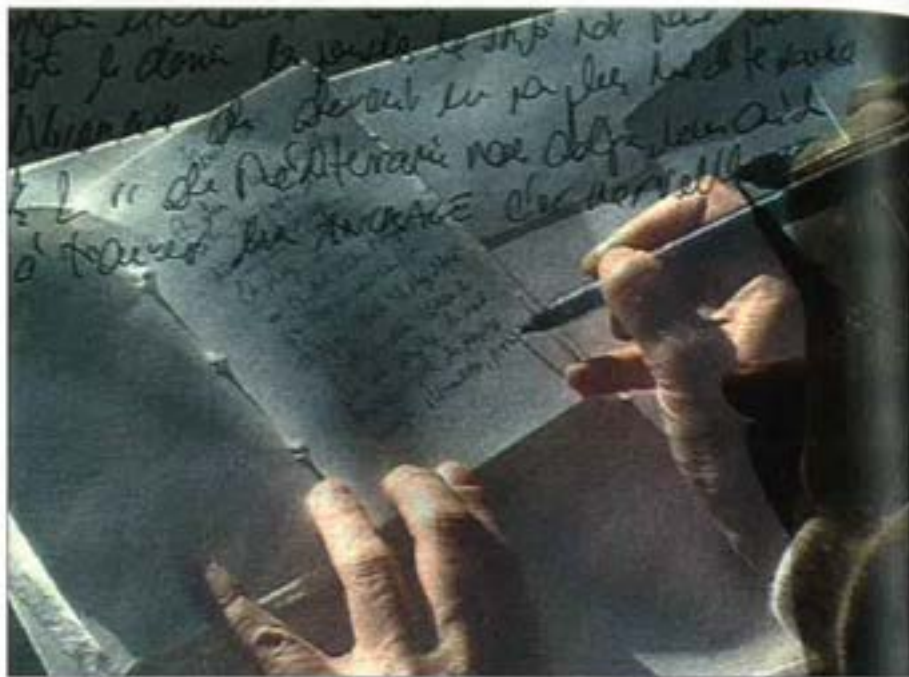
Pl. XVI. Abel de Pujol, *La Renaissance des Arts*, 1819, oil on canvas, 76.2 x 47.5 cm,
Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, inv. P.46.1.288.
© Valenciennes, Musée des Beaux-Arts.



Pl. XVII. Catherine Gfeller, *Santa I et II*, 2010, vidéo HD Pal, 7'10".
© Photo : Catherine Gfeller.



Pl. XVIII. Catherine Gfeller, *Jeune fille sans date*, 2009, vidéo HD Pal, 8'08". © Photo : Catherine Gfeller.



Pl. XIX. Catherine Gfeller, *Encre/Méditerranée*, 2009, vidéo HD Pal, 9'09" (extrait '34").
© Photo: Catherine Gfeller.



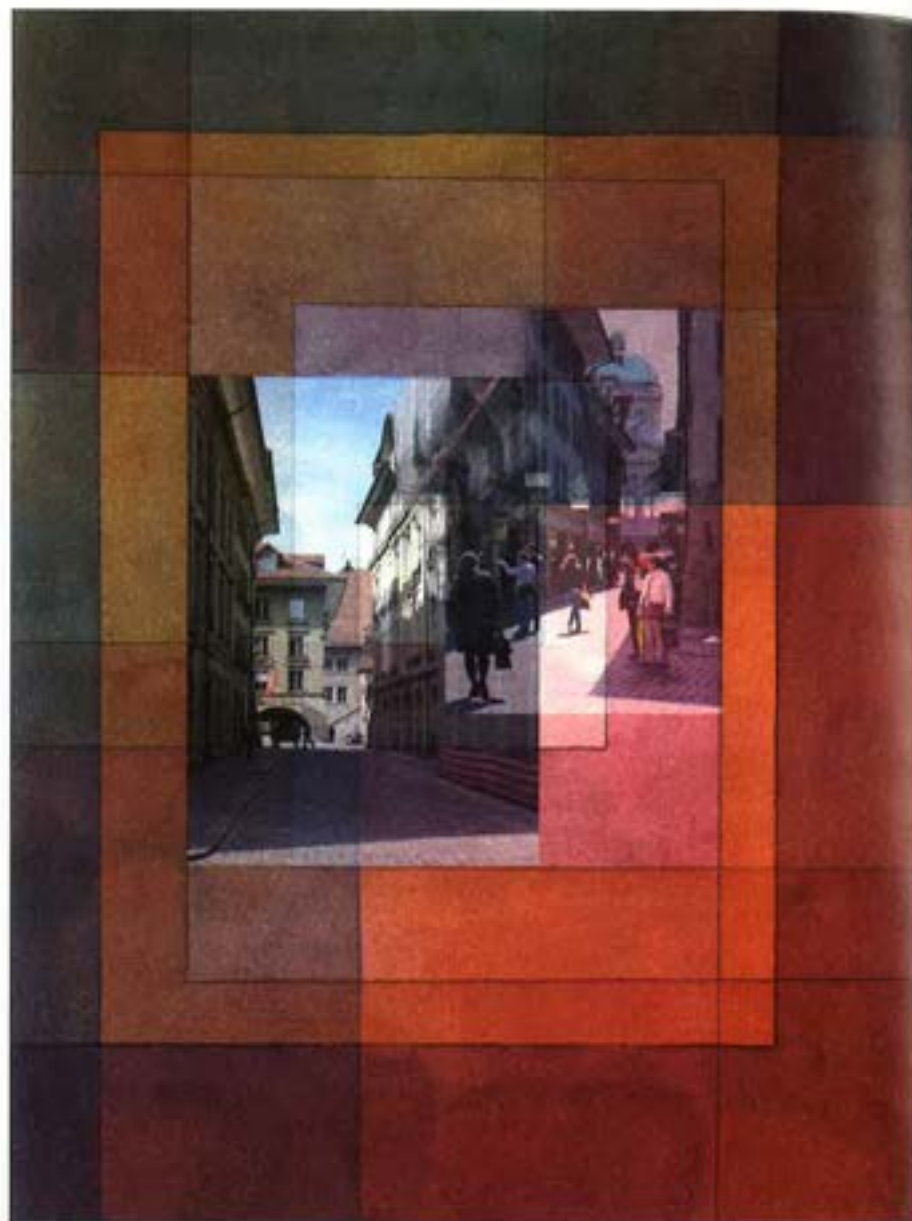
Pl. XX. Catherine Gfeller, *Drive through sentimental*, de la série vidéo en quatre chapitres *States*, 2001, vidéo HD Pal, 1'33". © Photo: Catherine Gfeller.



Pl. XXI. Catherine Gfeller, *Multistories*, 1998, transprint, 152 x 61 cm.
© Photo: Catherine Gfeller.



Pl. XXII. Catherine Gfeller, *Temps de la Fête*, 2004, tirage photographique lambda,
100 x 135 cm. © Photo: Catherine Gfeller.



Pl. XXIII. Catherine Gfeller, *Ville de rêves : blanc polyphoniquement serti*, 2015, photographie imprimée sur toile, 280 x 210 cm. © Photo: Catherine Gfeller.



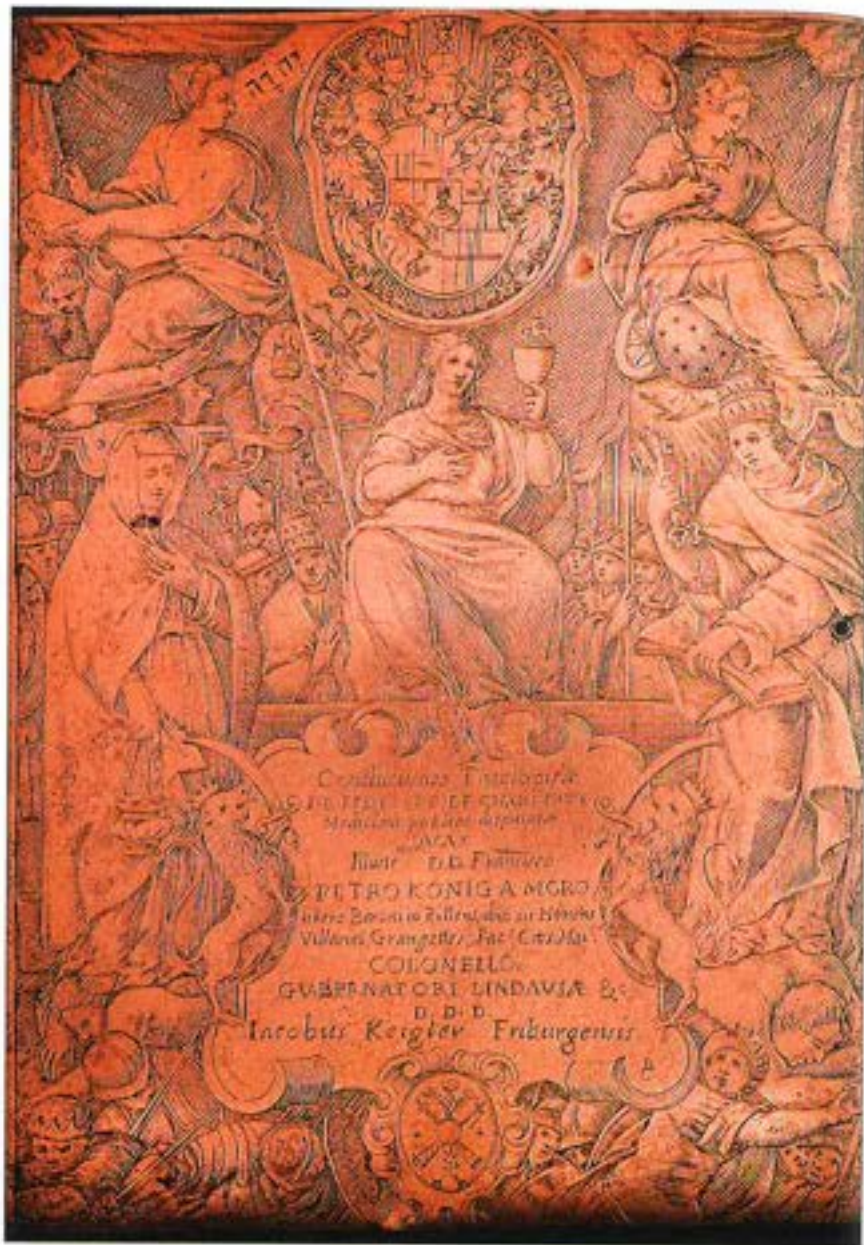
Pl. XXIV. Catherine Gfeller, *Ville en fugues*, 2015, diptyque vidéo, vidéo HD Pal, 6'11".
© Photo: Catherine Gfeller.



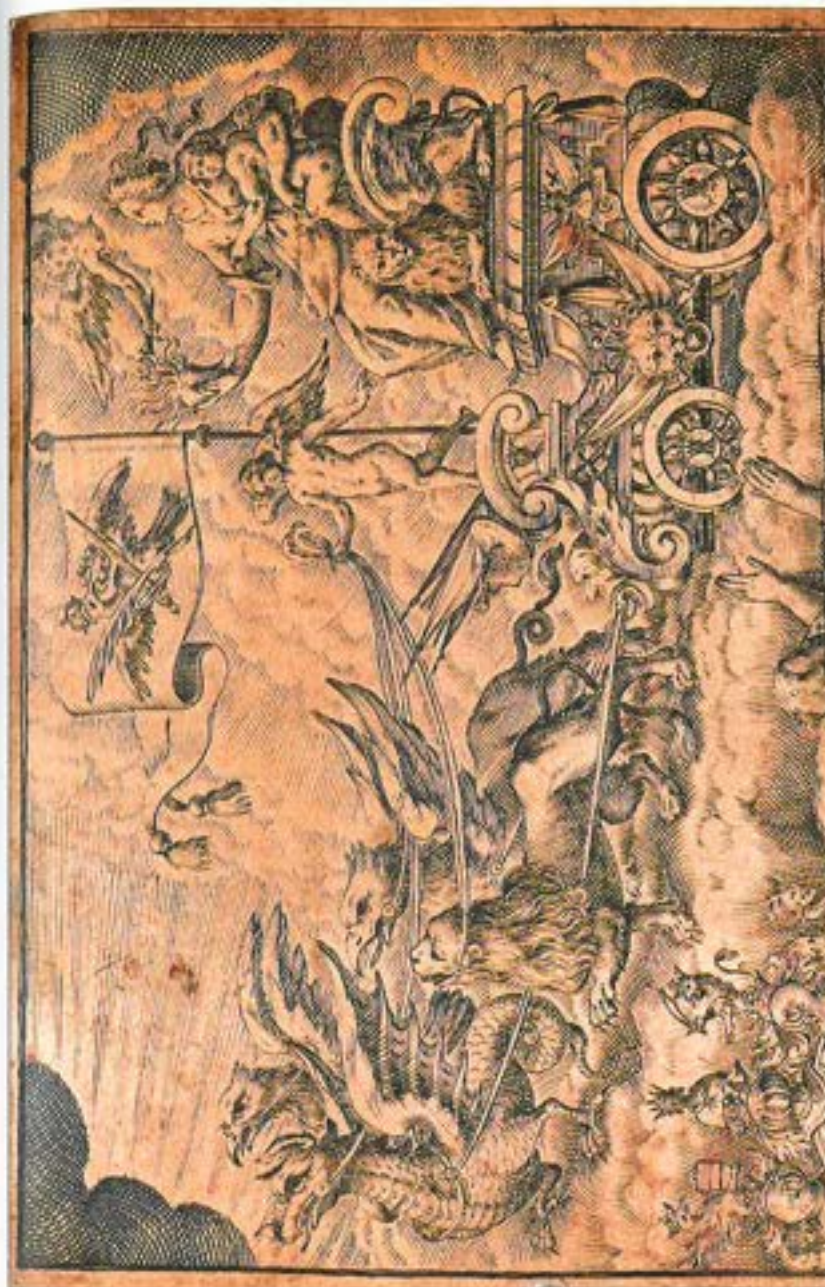
Pl. XXV. Umberto Boccioni, *La rue entre dans la maison*, 1911, huile sur toile, 70 x 75 cm, Hanovre, Sprengel Museum, inv. KM 53, 1953. © Hanovre, bpk/Sprengel Museum. Photo: Michael Herling/Aline Gwose.



Pl. XXVI. Catherine Gfeller, *Lac en Huit*, 2004, impression numérique sur bâche, 150 x 400 cm. © Photo: Catherine Gfeller.



Pl. XXVII. Cesare Bassano (attribuée à), *Matrice pour frontispice*, 1633, 21,1 x 5,2 cm, image inversée, Fribourg, Musée d'art et d'histoire, inv. MAHF 2011-185 a. © Fribourg, Musée d'art et d'histoire. Photo : Francesco Ragusa.



Pl. XXVIII. Carlo Bianchi (attribuée à), *Matrice pour frontispice*, autour de 1633, 10,1 x 15,4 cm, image inversée, Fribourg, Musée d'art et d'histoire, inv. MAHF 2008-2318 b. © Fribourg, Musée d'art et d'histoire. Photo : Francesco Ragusa.



Pl. XXIX. Francesco Bartolozzi after Henry Fuseli, *Queen Katharine's dream*, 1788, stipple engraving, coloured impression, 35.3 x 53 cm, Zurich, Zentralbibliothek, inv. WGL 400.
© Zurich, Zentralbibliothek.



Pl. XXX. Francesco Bartolozzi after Hans Holbein, *Portrait of William Parr Marquis Northampton*, 1796, stipple, etching, colour, 36.5 x 25.3 cm, London, British Museum, inv. 1853,0112.2070. © London, British Museum.



Pl. XXXI. Der Arbeitsplatz des Sammlers. © Photo: Thomas Schmutz.

«BURINER DANS LE FER LA STROPHE IMPÉRISSABLE» : BOURDELLE POÈTE OU LE PROGRAMME VOCATIONNEL DU SCULPTEUR

Claire BARBILLON
Université de Poitiers
Ecole du Louvre, Paris

Parmi les artistes, les sculpteurs n'apparaissent pas comme les plus attirés par l'écriture et le XIX^e siècle, à cet égard, ne fait pas exception. La rareté de leurs productions écrites donne tout son prix à des textes dans lesquels le lecteur est enclin à rechercher une clé, celle de la compréhension intime de l'œuvre de l'artiste, ou une définition autorisée de la sculpture, art moins bavard, plus technique, partant encore plus mystérieux que la peinture. D'où le prix qu'accordent les historiens de la sculpture aux écrits de sculpteurs. Parmi les corpus de textes laissés par les plus grands sculpteurs du siècle, on dispose des *Carnets*¹ de David d'Angers, qui consigna ses réflexions esthétiques parmi d'autres, presque jusqu'à sa mort en 1855. Ceux de Rodin, dont la publication est en cours², sont plus intimes et fragmentaires, mais le maître de Meudon laissa un ouvrage achevé : *Les Cathédrales de France*³. Moins connus, Antoine Etex⁴ et Jules Salmson⁵ rédigèrent des souvenirs autobiographiques qui évoquent maints aspects de la vie sociale et économique du monde de la sculpture, mais aussi les étapes de leur parcours de création. Eugène Guillaume, qui fut le seul sculpteur à occuper la chaire d'histoire

¹ Pierre-Jean David, dit David d'Angers, *Carnets* (portant sur les années 1828 à 1855). La seule édition actuellement disponible est celle qu'a établie en 1958 André Bruel, éditée en deux volumes, Paris, Librairie Plon. Il faut compléter ce corpus par maintes feuilles encore inédites, notamment conservées à la Bibliothèque d'Angers.

² A l'initiative du Musée Rodin, une équipe incluant un séminaire de Master 2 de l'Ecole du Louvre prépare l'édition électronique des *Carnets* du sculpteur, prévue en 2021.

³ Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France*, Paris, Armand Colin, 1914.

⁴ Antoine Etex, *Les Souvenirs d'un artiste*, Paris, Dentu, 1878 [1877].

⁵ Jules Salmson, *Entre deux coups de ciseau. Souvenirs d'un sculpteur*, Genève/Paris, C. E. Alioth/A. Lemerre, 1892.

de l'art du Collège de France, et contribua à la rédaction du *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, laissa des textes à l'orientation plus théorique. C'est sans compter sur l'influence que des écrits de sculpteurs allemands purent avoir en France, le traité de Schadow⁶, directement bilingue dès sa première publication à la fin du premier tiers du siècle, ou celui de Hildebrand⁷, dont la traduction rapide renforça l'importance pour toute une génération de sculpteurs.

Dans ce corpus aussi éclectique que finalement peu abondant, les correspondances constituent un sous-ensemble à part, qui, de Préault à Rodin, offre des témoignages précieux sur les milieux, les réseaux et les échanges dans lesquels s'insèrent les sculpteurs, des cénacles romantiques jusqu'aux cercles aux différents engagements politiques. A cet égard, il faut saluer la publication des deux gros volumes de la *Correspondance* de Marcello (Adèle d'Affry, duchesse de Castiglione Colonna) sous la direction de Pascal Griener et Pamela Guerdat⁸. «Modélisant» le profil d'un personnage exceptionnel, cette publication thématifiée montre que Marcello fut à fois à sa place dans «son monde» – l'aristocratie européenne de la fin du XIX^e siècle – et dans le choix artistique radical qui fut le sien : devenir sculpteur sans aucune réserve et rivaliser avec ceux qui devenaient, par son choix, ses pairs.

L'œuvre littéraire d'Antoine Bourdelle a été, pour sa part, partiellement portée à la connaissance des chercheurs et amateurs grâce à la dynamique politique de publication conduite par le musée éponyme au cours des

⁶ Gottfried Schadow, *Polyclet oder Von den Maassen des Menschen nach dem Geschlechte und Alter, mit Angabe der wirklichen Naturgrösse nach dem rheinländischen Zollstocke und Abhandlung von dem Unterschiede der Gesichtszüge und Kopfbildung der Völker des Erdboden, als Fortsetzung des hierüber von Peter Camper Ausgegangenen*, Berlin, auf Kosten des Verfassers, 1834; *Polyclète ou théorie des mesures de l'homme selon le sexe et l'âge, avec indication des grandeurs réelles d'après le pied du Rhin suivie d'une dissertation sur la diversité des formes de la face et de la conformation de la tête des peuples de la terre, continuation de ce que Peter Camper a écrit sur cette matière*, Berlin, Imprimé aux frais de l'auteur, 1834.

⁷ Adolf von Hildebrand, *Le problème de la forme dans les arts figuratifs*, Paris/Strasbourg, veuve Emile Bouillon/Heitz & Mündel, 1903 [1893].

⁸ Pascal Griener et Pamela Guerdat (éd.), *Marcello, Une sculptrice à l'œuvre, Correspondance I, et Marcello, Du salon au musée, Correspondance II*, Fribourg, Société d'histoire du canton de Fribourg, 2015. Cette publication a été permise par le dépôt, en 2010, d'une grande partie des papiers de la duchesse, propriété de ses descendants (Fondation Marcello), aux Archives de l'Etat de Fribourg, le reste étant, de plus, rendu accessible aux chercheurs. Elle a fourni un fondement essentiel à la programmation de quatre expositions consacrées au sculpteur, en Suisse et en France, en 2015 et 2016.

années 2007-2009. Cours, leçons⁹, textes poétiques sont ainsi disponibles, même si la plus grande partie de la correspondance ou des écrits épars du sculpteur reste encore inédite, accessible à la documentation du Musée Bourdelle à Paris. Au sein de l'ensemble de proses et de poésies rassemblées sous le titre *L'Atelier perpétuel*¹⁰, un poème attire l'attention, d'abord par son titre, *Le Poème du sculpteur*, puis par son ampleur (quinze strophes de cinq alexandrins chacune), enfin par le traitement qui lui est réservé par les éditeurs : sa transcription est classée dans la rubrique intitulée «Obnubilations poétiques», mais la première page d'un tiré à part dédicacé est également reproduite dans le cahier iconographique situé au milieu de l'ouvrage, ainsi que deux pages manuscrites de vers, considérablement biffés, qui en constituent une variante, sous le titre *L'orbe du statuaire*. Les archives du Musée Bourdelle confirment l'importance de ce texte, car l'un des «Cahiers bleus» – également intitulé *L'orbe du statuaire*¹¹, comprend dix tirés à part du *Poème du sculpteur*, porteurs de diverses annotations, ainsi que dix versions manuscrites du même texte, avec de nombreuses variations, des ajouts et remaniements.

Y regarder de plus près conduit à comprendre que ce poème est particulièrement représentatif de la tendance de l'écrivain comme du sculpteur à la reprise, au remaniement, au ressassement qu'ont maintes fois pointés ses commentateurs¹² et qui a été, récemment encore, magistralement illustrée par l'exposition consacrée au *Monument aux Morts, aux Combattants et Serviteurs du Tarn et Garonne*¹³.

Le Poème du sculpteur est, dans sa première version publiée, l'œuvre d'un artiste et poète qui n'a pas plus de vingt-huit ans¹⁴. Il paraît le 3 juillet 1890

⁹ Antoine Bourdelle, *Cours et leçons à l'Académie de la Grande Chaumière*, éd. Laure Dalon, Paris, Paris-Musées/Édition des Cendres, 2007.

¹⁰ Antoine Bourdelle, *L'Atelier perpétuel, proses et poésies (1882-1929)*, éd. Marc Kopylov et Colin Lemoine, Paris, Paris-Musées/Édition des Cendres, 2009.

¹¹ Fonds Antoine Bourdelle, C. Boîte01.16, Cahier Bleu/L'orbe du statuaire.

¹² Par exemple par Colin Lemoine et Marc Kopylov, «Antoine Bourdelle l'inspiré», préface du recueil de textes d'Antoine Bourdelle, *L'Atelier perpétuel, op. cit.*, p. 9-16.

¹³ *De bruit et de fureur, Bourdelle sculpteur et photographe*, exposition présentée au Musée Ingres de Montauban, du 24 juin au 9 octobre 2016 et au Musée Bourdelle à Paris, du 27 octobre au 29 janvier 2017, sous la direction de Florence Vigier-Dutheil et d'Amélie Simier, catalogue sous la direction de Chloë Théault, Paris, Le Passage, 2016.

¹⁴ Le jeune homme, né à Montauban le 30 octobre 1861, a quitté l'école en 1874 pour travailler aux côtés de son père, ouvrier-ébéniste. On ne sait précisément s'il avait douze ou treize ans quand s'est achevée son instruction primaire. Le récit de ses jeunes années est conforme à celui de bien des vies de sculpteurs au XIX^e siècle : il obtient une bourse municipale qui lui permet de s'inscrire à l'École des Beaux-Arts de Toulouse en 1876, puis arrive à Paris en 1884. Reçu deuxième au concours d'admission à l'École nationale

dans *La Tribune du Tarn-et-Garonne*, journal également tout jeune, puisque son premier numéro est daté du 1^{er} mai 1890. Son titre complet précise son orientation politique, et son rythme de parution : *journal de propagande républicaine, paraissant les mardi, jeudi et dimanche*. Son siège est, comme il se doit, Montauban, le chef-lieu du département. Il succède au *Petit Montalbanais*, qui était apparu en 1884, et est remplacé, en 1894, par *La Tribune du Sud-Ouest*, qui paraît jusqu'en 1913. Publier *Le Poème du sculpteur* n'est pas un geste confidentiel et timide, réservé au journal de sa ville natale par un jeune homme installé, quelques années auparavant, dans la capitale. Bien qu'il le dédie à son maître Alexandre Falguière, dont il avait rejoint l'atelier à l'École des Beaux-Arts, il ne s'agit pas seulement d'un hommage de disciple. Bourdelle tenait assez à ce poème pour en donner plus d'une fois lecture orale à ses amis, comme le confirment plusieurs témoignages. Celui de Charles Le Goffic, le poète et romancier breton (fondateur avec Maurice Barrès et Raymond de La Tailhède, de l'éphémère revue littéraire *Les Chroniques*, qui ne survécut pas à l'année 1887) a été, malgré son imprécision chronologique, très remarqué puisque Claude Aveline le cite en ouverture de la « Note préliminaire » qu'il rédige pour accompagner la publication des écrits de Bourdelle consacrés à Rodin¹⁵. Aveline reprend ainsi un passage d'un article intitulé « Dans l'intimité de Bourdelle le grand sculpteur », publié par Le Goffic dans *Le Petit Parisien*, journal quotidien du soir, en date du 6 avril 1922. Le Goffic y évoque le « lyrisme prestigieux » de Bourdelle, dont il dit avoir eu la « révélation », quelque trente ans auparavant « au cours d'une séance où, de sa voix embrumée, l'artiste, encore débutant, nous récita,

supérieure des Beaux-Arts, il fait le choix d'étudier la sculpture sous la direction d'Alexandre Falguière, qui a la réputation de très bien préparer au Prix de Rome, et, de plus, est d'origine toulousaine. Bourdelle commence alors à présenter des œuvres au Salon, et à affirmer une indépendance qui s'est manifestée dès sa prime jeunesse. Installé dès 1885 impasse du Maine, dans le quartier de Montparnasse (où il reste jusqu'à la fin de sa vie) il reçoit alors par l'intermédiaire de son voisin et ami Jules Dalou, l'héritage de Rude et de Carpeaux qui le marque profondément. Il quitte l'École des Beaux-Arts en 1886. Lorsque paraît *Le Poème du sculpteur*, Bourdelle n'a pas encore rencontré Rodin, et ses recherches formelles s'expriment dans plusieurs directions. Il commence à explorer dès 1888 la figure de Beethoven, qui lui fournit, jusqu'à sa mort, une inépuisable source d'expérimentation expressionniste. Mais en 1889, il présente au Salon des artistes français Adam, une figure masculine nue assise sur un rocher, la main gauche tenant son visage dans une position évoquant l'accablement, qui témoigne encore d'une facture assez académique, et d'une forte imprégnation des grands modèles antiques : on reconnaît la pose du Faune Barberini, un souvenir du Torse du Belvédère.

¹⁵ Antoine Bourdelle, *La sculpture et Rodin, avec vingt-deux compositions dont dix-neuf inédites d'Antoine Bourdelle, et précédé de quatre pages de journal par Claude Aveline*, Paris, Emile-Paul, 1937.

à Jules Tellier, à La Tailhède¹⁶ et à moi, son *Poème du Sculpteur* ». Cette lecture à haute voix est également mentionnée dans une lettre, non datée, de Félicien Champsaur au sculpteur : « Mon cher ami, voulez-vous venir, mardi prochain 13 – vers neuf et demie – prendre le thé. Vous trouverez Vacquerie, Massenet, d'autres, Besnard. Ils verront quelques-unes de vos œuvres, ô sculpteur, et vous nous direz votre poème du sculpteur – J'écris à Morice d'être des nôtres. »¹⁷

Le Poème du sculpteur tient une place également marquée par sa réédition, douze ans après la première, dans *La Tribune du Sud-Ouest*, dans son édition du dimanche 21 septembre 1902. Cette reprise n'aurait pas autant de poids si elle n'accompagnait la pleine page consacrée à « L'Inauguration du Monument des Combattants » qui avait eu lieu une semaine auparavant, le 14. Dans le concert de comptes rendus aux résonances diverses, parfois violemment critiques, comme celui du *Ralliement du Tarn-et-Garonne* (« organe quotidien de défense sociale et religieuse », d'opinion conservatrice), l'article de *La Tribune* est nettement positif. Les paragraphes intitulés « L'inauguration », « Les discours », « La cantate », « Le défilé » et « Le banquet » illustrent l'ampleur et la portée sociale de tels monuments, mais l'essentiel de l'article consiste en une défense et illustration du talent de Bourdelle. L'auteur, qui signe « de Bideran » – s'agit-il du sculpteur Henri, marquis de Bideran, dont Bourdelle réalisa le buste dans le groupe *Le Jour et la Nuit*? – convient de la radicalité des partis esthétiques pris par Bourdelle, mais estime qu'« il a cherché à exprimer l'action en son point culminant d'intensité, et par un rejet volontaire du détail, il a établi pour ainsi dire la synthèse d'un effort surhumain. Or, c'est ce qui échappe à la plupart des spectateurs, même très éclairés. Nous ne sommes pas habitués aux innovations, surtout dans la plastique, nous ne le sommes même si peu que nous en avons peur ». Les quinze strophes du *Poème du sculpteur* sont reproduites en corps plus petit, à la droite de la feuille, avec une note en bas de page stipulant : « la copie que nous publions a été adroitement prise, à

¹⁶ Une confusion entre Raymond de La Tailhède et Laurent Tailhède s'est glissée dans la transcription faite de cette citation dans la préface de *L'Atelier perpétuel*, op. cit., p. 12 : les deux hommes (que tout opposait pourtant sur le plan des engagements politiques !) sont effectivement cités, comme des admirateurs de Bourdelle, à une ligne de distance.

¹⁷ Tous nos remerciements vont à Claire Boisserolles, responsable des archives, de la bibliothèque et de la documentation du Musée Bourdelle, qui a bien voulu attirer notre attention sur le mémoire de stage de Dorothee Pauvert-Raimbault, *Emile-Antoine Bourdelle et Félicien Champsaur*, 2009. Ce mémoire cite, p. 16, l'invitation manuscrite de Champsaur à Bourdelle, avec la note : « Carton n° 11 de la collection Locquin, enveloppe 14, sans date ».

l'intention de nos lecteurs, chez un collectionneur de belles poésies, à qui nous demandons – ainsi qu'à l'auteur – de vouloir bien excuser cette bien pardonnaable indiscretion». Dorothée Pauvert-Raimbault a astucieusement supposé que ce collectionneur était Félicien Champsaur, «collectionneur orgueilleux» qui souhaitait «intriguer les lecteurs sur sa personne et sa collection»¹⁸.

Enfin, la dernière parution du *Poème* – au cours du XX^e siècle – est sans doute la plus émouvante et la plus fondamentale pour évaluer l'importance de ce texte dans la vie et l'œuvre de son auteur. En effet, *Le Poème du sculpteur* est publié dans le numéro 12 (décembre 1930) de la revue toulousaine mensuelle *L'Archer*¹⁹. Bourdelle est mort depuis plus d'un an, sa mémoire a été honorée dans le numéro 1 de cette même année. Le poème est reproduit avec une note en bas de page précisant sa première publication dans la *Tribune du Tarn-et-Garonne* du 3 juillet 1890. La dédicace à Falguière n'apparaît plus. Le poème n'est plus signé «Emile» mais «Antoine». Mais la principale surprise réside en ceci : le poème ne contient plus quinze mais dix-huit strophes. Non seulement trois strophes nouvelles ont été ajoutées, mais l'ordre initial des quinze autres a été largement bouleversé²⁰. Par ailleurs, un mot s'est parfois substitué à un autre, mais marginalement. Faute de savoir quand, peut-on comprendre comment ces modifications sont intervenues ? Les feuillets manuscrits, brouillons et collages conservés dans le «Cahier bleu» donnent des indications, mais épaississent encore le mystère.

Avant cela, il convient de présenter le caractère général de ce poème, rédigé par un artiste à l'aube de sa carrière, dans les premiers balbutiements de ses explorations formelles. Un sculpteur qui revendique, dans tous les propos tenus, bien plus tard, à propos de sa jeunesse, une proximité avec le terroir, la nature, rien qui s'apparente aux raffinements de la versification. Or, la première des surprises que révèle au lecteur le long poème est une solide maîtrise de la plume : soixante-quinze alexandrins (finalement quatre-vingt-dix)

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ La revue *L'Archer* fut créée en 1929 et placée explicitement, par le dessin ornant sa couverture, sous les auspices du *Temple du Sport*, cet ultime avatar de l'*Héraklès Archer* commandé à Bourdelle pour honorer la mémoire du capitaine de l'équipe de rugby Maysonnié, mort au champ d'honneur en 1914. Le monument fut inauguré en 1925.

²⁰ Un tableau de concordance établi pour comparer les éditions de 1890 et de 1902 (semblables) à celle de 1930 montre que seules les strophes 1 et 2 sont restées à leur place. Les strophes 3, 4, 5 sont devenues 8, 9 et 10. La strophe 6 est devenue 12, la strophe 7 est devenue 4, la 8 est devenue 3. La strophe 9 est devenue 6, la 10 est devenue 5. La 11 est devenue 13, les 12, 13, 14 et 15 sont devenues 15, 16, 17 et 18. Les strophes 7, 11 et 14 de l'édition de 1930 sont nouvelles.

répartis en quinze strophes (ou dix-huit) de cinq vers, avec des rimes riches, alternées selon une structure ABBAA ou ABBAB.

Bourdelle décline toutes les modalités de la sculpture, ses différentes techniques, ses différents matériaux. Il envisage tour à tour le modelage, la taille, le ciselage, la gravure, le dessin, la fonte, il évoque la terre, le bois, les pierres fines, l'albâtre, l'onix, le fer, la pierre, le bronze, l'or, le cuivre, etc. Le texte est résolument programmatique ; il se présente comme une feuille de route, un plan de vie, en quelque sorte un testament inversé. Cette orientation est clairement manifestée, sur le plan syntaxique, par l'usage récurrent, d'un bout à l'autre des strophes, de l'infinitif utilisé avec sa vertu impérative, comme on le fait dans une ordonnance ou une recette. Ce choix tient du procédé, et sa constance peut être jugée comme lancinante ou monotone. Elle peut aussi suggérer, musicalement, le balancier d'une cloche dans la régularité de son jeu, et, en tous cas, rythme fortement les strophes qu'elle unifie. Le relevé de ces verbes, bien que quelque peu fastidieux, est révélateur de la volonté du jeune homme qui se pense en acteur de sa propre vie, plus qu'en contemplatif. Le voici pour la première version du poème : «Prendre», «ployer», «me souvenir», «comprendre», «tailler», «parfaire», «conduire», «m'endormir», «prendre», «faire éclore», «ciseler», «graver», «faire», «découper», «mêler», «dessiner», «imprimer», «ciseler», «écrire», «pénétrer», «chercher», «donner», «tailler», «faire», «jeter», «ériger», «enrouler», «faire flamboyer», «dresser», «aller», «creuser», «dire».

Peu de répétitions dans ces injonctions, une très grande majorité de verbes d'action, au sein desquels prennent place ceux qui évoquent directement le «métier» du sculpteur : «tailler» (deux fois), «ciseler» (deux fois), «graver», «découper». C'est que la sculpture, au cœur de la vocation du jeune homme, se révèle comme une appréhension générale du monde, une manière de s'y situer et d'y avoir prise.

Bourdelle s'y pense en homme seul face à la nature : un rêve bucolique et arcadien, loin d'une France industrialisée, centrée sur sa capitale du point de vue économique et culturel. Bourdelle n'évoque ni parents, ni amis, ni environnement humain d'aucune sorte, mais se présente en enfant d'une nature maternelle, favorable, complice. Il reprend le *topos* qui ouvre les *Bucoliques* de Virgile dont il a pu avoir connaissance par l'intermédiaire de la traduction de Victor Hugo. Tel Tityre, il se met en scène dans les pâturages où il mène son troupeau de moutons et Mélébée aurait pu lui dire : «Couché sous cet ormeau, tu redis, cher Tityre, / Les airs mélodieux que ta flûte soupire.»²¹

²¹ «Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi, / Silvestrem tenui musam meditaris avena [...]».

L'allusion au sommeil sous les étoiles, à la nourriture réduite au laitage et à l'eau pure suffit à parfaire cet idéal.

Dans ce cadre, le poème de Bourdelle révèle deux des paradigmes développés par Ernst Kris et Otto Kurz dans *La Légende de l'artiste*²². Le premier est la «comparaison de l'artiste avec Dieu», dont Panofsky avait relevé qu'elle était courante depuis la Renaissance pour «héroïser la création artistique»²³. Il ouvre le poème, et subsiste tel quel dans toutes les versions :

Prendre le doux limon, blonde chair de la terre ;
Ployer les deux genoux pour l'hymne solennel ;
Me souvenir qu'Adam, mon aïeul paternel,
Naquit de ce limon pétri par Dieu le Père,
Et tâcher d'égaliser le grand maître éternel.

Il donne naissance, à la fin du poème, à la mission mystique de :

Eriger dans l'azur, comme un rêve de givre
La blanche cathédrale, arbre où nichent les saints ;
[...]
Et faire flamboyer, dans l'hosannah du cuivre
La mère de Jésus, levant vers Dieu ses mains.

Le second paradigme est celui du petit pâtre devenu artiste. Comme Giotto, Raffaellino da Reggio et Mantegna, ainsi que deux sculpteurs qui, dans des temps moins lointains, auraient eux aussi été bergers – Franz Xaver Messerschmidt et Ivan Meštrović (disciple, comme Bourdelle, de Rodin) – le jeune Antoine déroule le parcours d'une initiation, qui conduit du troupeau de moutons aux grandes œuvres : la musette sculptée au couteau, le potier (urne, vases, amphores), le ciseleur d'une pierre antique se métamorphose en sculpteur aux ambitions héroïques, pour ne pas dire cosmiques. Ainsi, un souffle épique conduit du minuscule au colossal, de la «bague très fine», ciselée et gravée, au «roc inerte arraché des montagnes», «bloc massif, rugueux et lourd» transformé en colosse «Ployant son torse fruste aussi grand qu'une tour».

Si l'on ne peut affirmer que *Le Poème du sculpteur* a accompagné toute la vie de Bourdelle, de 1890 à 1929, l'année de sa mort, on peut cependant être sûr qu'il lui a accordé le temps de multiples reprises et remaniements. Alors

²² Ernst Kris et Otto Kurz, *La légende de l'artiste. Un essai historique*, Paris, Ed. Allia, 2010. La première édition du texte était : *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Vienne, Krystall, 1934. Otto Kurz a apporté des modifications ultérieures, disponibles lors de l'édition de la traduction anglaise en 1970, Yale University Press.

²³ Ernst Kris et Otto Kurz, *La légende de l'artiste, op. cit.*, p. 62.

que le titre n'a changé sur aucune des versions publiées, les manuscrits en présentent trois variations intéressantes : «De l'argile à l'argile», sur un tiré à part (Fig. 21), où titre et dédicace imprimés ont été biffés ; «L'orbe du statuaire»²⁴ ainsi que «Le Maître d'œuvres» (Fig. 22), sur des versions manuscrites. Ces différents titres, plus riches de sens que celui qui fut conservé, montrent l'ambition de Bourdelle d'évoquer la globalité de sa vie de sculpteur, dans une optique non pas autobiographique, mais bien vocationnelle.

Les strophes retravaillées au fil des brouillons, changées de place, ajoutées ou laissées de côté gardent toutes une unité de style, assez proche de celui de Théophile Gautier, de Théodore de Banville, voire de José-Maria de Heredia. Un des groupes de vers, parmi les plus redevables au romantisme «noir», n'a pas été conservé :

Se tordre dans son lit durant des nuits cruelles
Comme un être maudit que poursuit le remords
Sentir au fond de l'âme un spectre qui vous mord
Et vous tient terrassé sous sa sandale altièrè.

N'a pas non plus été conservée l'évocation d'un «grand Christ athlétique» (Fig. 23 et 24) cloué au porche d'une église, qui ne peut manquer de rappeler le *Christ*²⁵ d'Auguste Préault, jugé scandaleusement trop humain et refusé au Salon de 1840, mais admiré par Rodin. Bourdelle a également éliminé, certainement pour des raisons formelles, celles des strophes dont le rythme n'était pas fondé sur les verbes à l'infinitif. En revanche, les trois strophes ajoutées dans la publication posthume du poème ont une tonalité plus proche de «L'art pour l'art» ou même de la poésie symboliste. Avec un parti pris de raffinement et même d'une certaine préciosité, l'une d'entre elles fait intervenir l'ivoire, matériau qui ne figurait pas dans le premier état du poème. Elle a fait l'objet d'un travail particulièrement fouillé de la part de Bourdelle, comme en témoigne un manuscrit où elle figure trois fois, avec différentes nuances (Fig. 25). Sa version définitive en offre du reste encore une autre :

Sculpter l'ivoire blond en bouquet érotique
Enchâsser dans le sein d'une rose d'argent
Le corps surnaturel, tout nu, tout palpitant,

²⁴ Ce titre figure aussi sur un tapuscrit, accompagné de la mention entre parenthèses : «récentes retouches du Poème du Sculpteur».

²⁵ Auguste Préault, *Christ*, dit aussi *Christ mourant*, *Christ expirant*, *Christ de Saint-Gervais*, bois, 1846 (plâtre, 1839), h. (sans la croix) 267 cm, l. 139 cm, Paris, église Saint-Gervais-Saint-Protais.

De Léda qui défaille et se livre impudique
 Sous le cygne immortel qui rêve en la berçant.

Bourdelle a beaucoup hésité dans la rédaction de cette strophe, et la juxtaposition de certains vers, ou de certains mots des différentes versions, permet de voir combien, dans l'univers bourdellien, poème et sculpture se rejoignent et se confondent. Elle révèle aussi la proximité du travail poétique avec la création artistique, en particulier dans le domaine de l'aquarelle. Les brouillons n'étant pas plus datés que ces dernières, ces rapprochements ne peuvent qu'être librement opérés. Il n'en reste pas moins qu'une pareille strophe renforce la prégnance de l'univers mythologique, la référence à une Antiquité qui entre, sans conflit, dans le contexte vocationnel chrétien qui structure le poème.



Fig. 21. Antoine Bourdelle, *De l'argile à l'argile*, première page d'un tiré à part du *Poème du sculpteur* biffé et annoté à l'encre par Antoine Bourdelle, Paris, Archives du Musée Bourdelle, Cahier bleu AB/C. Boîte 1.16. © Photo: Claire Barbillon.

le maître d'œuvres.

Quand le jour l'air s'éclaircit sur la terre,
 Quand le jour gronde sur le sillon serein,
 Une maison se dresse avec un air paternel,
 Un toit de sa tige s'élève sur son front de pierre,
 Et l'architecte, regardant le grand maître d'œuvre,
 Se dit : quel est ce maître qui a fait ce chef-d'œuvre ?

Quand le jour s'est levé sur la terre,
 Quand le jour gronde sur le sillon serein,
 Une maison se dresse avec un air paternel,
 Un toit de sa tige s'élève sur son front de pierre,
 Et l'architecte, regardant le grand maître d'œuvre,
 Se dit : quel est ce maître qui a fait ce chef-d'œuvre ?

Quand le jour s'est levé sur la terre,
 Quand le jour gronde sur le sillon serein,
 Une maison se dresse avec un air paternel,
 Un toit de sa tige s'élève sur son front de pierre,
 Et l'architecte, regardant le grand maître d'œuvre,
 Se dit : quel est ce maître qui a fait ce chef-d'œuvre ?

Fig. 22. Antoine Bourdelle, Le Maître d'œuvres, manuscrit partiel du Poème du sculpteur, Paris, Archives du Musée Bourdelle, Cahier bleu AB/C. Boîte 1.16. © Photo : Claire Barbillon.

Le maître d'œuvres.

Quand le jour s'est levé sur la terre,
 Quand le jour gronde sur le sillon serein,
 Une maison se dresse avec un air paternel,
 Un toit de sa tige s'élève sur son front de pierre,
 Et l'architecte, regardant le grand maître d'œuvre,
 Se dit : quel est ce maître qui a fait ce chef-d'œuvre ?

Quand le jour s'est levé sur la terre,
 Quand le jour gronde sur le sillon serein,
 Une maison se dresse avec un air paternel,
 Un toit de sa tige s'élève sur son front de pierre,
 Et l'architecte, regardant le grand maître d'œuvre,
 Se dit : quel est ce maître qui a fait ce chef-d'œuvre ?

Quand le jour s'est levé sur la terre,
 Quand le jour gronde sur le sillon serein,
 Une maison se dresse avec un air paternel,
 Un toit de sa tige s'élève sur son front de pierre,
 Et l'architecte, regardant le grand maître d'œuvre,
 Se dit : quel est ce maître qui a fait ce chef-d'œuvre ?

Fig. 23. Antoine Bourdelle, page manuscrite du Poème du sculpteur, avec plusieurs strophes qui n'ont pas été conservées dans la version définitive, Paris, Archives du Musée Bourdelle, Cahier bleu AB/C. Boîte 1.16. © Photo : Claire Barbillon.



Fig. 24. Antoine Bourdelle, page manuscrite du *Poème du sculpteur*, détail, avec nombreuses ratures, Paris, Archives du Musée Bourdelle, Cahier bleu AB/C. Boîte 1.16. © Photo : Claire Barbillon.



Fig. 25. Antoine Bourdelle, page manuscrite du *Poème du sculpteur*, avec variations d'une même strophe consacrée à l'ivoire, Paris, Archives du Musée Bourdelle, Cahier bleu AB/C. Boîte 1.16. © Photo : Claire Barbillon.

JAMES VIBERT ET RODIN

Catherine CHEVILLOT
Musée Rodin, Paris

James Vibert est né en 1872 à Carouge (Suisse), et alterna les séjours à Genève et en France tant pour sa formation que pour sa production. Ayant étudié la ferronnerie, il resta sensible aux arts industriels et réalisa de nombreuses œuvres en céramique (presse-papier, encrier, boîte à poudre)¹. L'artiste présenta des œuvres au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1893 à 1898, au Salon des Cent, à celui de la Rose+Croix. Membre fondateur du Salon d'Automne en 1903, il présenta cette année-là *L'effort humain*, groupe en plâtre acquis par l'Etat français pour 600 francs². Il fut nommé professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Genève et rentra en Suisse, où il eut de nombreuses commandes monumentales, comme celle du décor du hall du Palais fédéral de Berne (*Les Trois Suisses*, ou *Le Serment du Grütli*, 1904).

Le sculpteur s'intégra fortement aux milieux symbolistes³ où évoluent alors Ferdinand Hodler, Auguste de Niederhäusern (dit Rodo), Eugène Grasset, Carlos Schwabe, Jean Moréas et Paul Fort dont il réalisa le buste. Défendu par

¹ Un fonds photographique documentant l'atelier de James Vibert a été mis au jour lors des recherches sur la maison du 35 rue de Chevreul à Choisy-le-Roi, où les céramistes Ernest Chaplet et Emile Lenoble avaient leurs ateliers. Lenoble connaissait Vibert qui réalisa son buste. Peut-être s'étaient-ils connus par le biais de la création céramique, domaine dans lequel le sculpteur suisse était très actif (il eut notamment une grosse production de modèles pour les grès Müller mais aussi avec Dalpeyrat, Massier, Arnould; voir *Exposition universelle internationale de 1900*, Paris, Imp. nationale, 1900, classe 9, Suisse, n° 35). Je remercie Mme Montchougny qui a adressé ces photographies au Musée d'Orsay en juin 2009.

² Version gigantesque au Bureau international du Travail; plâtre, fichier du Dépôt de l'Etat, prêté à l'artiste le 9 juillet 1904, réintégré au Dépôt des Marbres en 1910; bronze au Musée du Jeu de Paume, n° 18, commandé en 1908, 500 francs, exposition des Acquisitions et commandes de l'Etat, Ecole des Beaux-Arts, 1910, n° 535, 50 x 115 x 47 cm, Musée du Luxembourg, déposé à Saint-Omer, arrêté du 25 mai 1954 (Paris, Archives nationales de France, F 21 4281; cliché MO 88 MO 3 552).

³ Robert Pincus-Witten, *Occult Symbolism in France. Joséphin Peladan and the Salons de la Rose+Croix*, New York/Londres, Garland, 1976.

Yvanhoé Rambosson⁴, ami de Paul Verlaine, de Léon Deschamps – éditeur de *La Plume* –, il fut chargé par la Société des Amis de Verlaine du monument à ce dernier pour la Ville de Metz (buste en pierre, 1925), guère plus réussi que celui réalisé par Niederhäusern (dit Rodo) pour le jardin du Luxembourg à Paris⁵, et esquissa un projet de monument à Mallarmé pour Valvins (1911).

En 1894, Vibert voulut travailler un temps à Paris avec Rodin. Il intégra l'atelier durant dix-huit mois, où il côtoya Pompon. C'était alors la période de l'élaboration du Balzac, et lorsque ce dernier fut attaqué, il écrivit à Rodin :

Cher maître, devant la réaction qui se ligue contre vous au sujet de votre Balzac, devant la terrible résistance des conventions insérées dans les cerveaux qui composent notre époque malheureusement, et devant le Précurseur que vous êtes en tant de géniales conceptions, mon admiration sincère pour vous me fait un devoir de vous prier d'agréer ma modeste sympathie en cette occasion. James Vibert

P.S. si la force physique pouvait quelque chose contre ces mufles, j'aurais été vous prêter mes épaules il y a huit jours⁶.

Selon son biographe, Jean de Fontanes, le Suisse aurait eu un rôle très particulier dans le sauvetage de l'*Homme qui marche*, Rodin ayant demandé à Pompon d'en assurer le transfert de la terre :

Dites-moi, Pompon, demain matin un bonhomme viendra à la rue de l'Université avec un char pour prendre mon HOMME QUI MARCHE et le conduire à l'Hôtel Biron. Vous demanderez au jeune Vibert, qui est solide comme plusieurs Turcs, de vous aider⁷.

Vibert aurait sauvé la terre d'un écroulement certain en coupant l'œuvre en deux durant le trajet, ce qui lui aurait valu d'abord la colère puis la reconnaissance de Rodin. Cette anecdote est en réalité nécessairement fautive : le grand modèle de l'*Homme qui marche* ne date que de 1907 (et même le petit

⁴ Yvanhoé Rambosson, «Le Salon des Cent. Dixième exposition», *La Plume*, 144 (15 avril 1895), p. 177-178.

⁵ Christian Jouffroy et Christian Bleirad, *Statues de Metz*, Metz, Editions Serpenoise, 1991, p. 27-28.

⁶ Paris, Archives du Musée Rodin, LAS du 16 mai 1898, dossier de correspondance VIB 6387. Le dossier comprend une seconde lettre, du 23 avril 1899, dans laquelle Vibert indique avoir été refusé au Salon du Champ-de-Mars et s'enquiert à mots couverts de l'appui de Rodin.

⁷ Jean de Fontanes, *La vie et l'œuvre de James Vibert, statuaire suisse*, Genève, Perret-Gentil, 1942, p. 40. Voir aussi Jean-Pierre Jornod (éd.), *Les Suisses à Paris : peintres et sculpteurs de Anker à Tinguely*, catalogue d'exposition, Payerne, Musée de Payerne, 2002.

format ne fut exposé pour la première fois qu'en 1900). Ensuite, en 1894-1895, Rodin n'était pas encore locataire d'une partie de l'Hôtel Biron, qu'il ne découvrit qu'en 1908. Enfin il est hautement improbable que Rodin ait fait voiturier une terre de plus de deux mètres de haut, les mouleurs venant en pareil cas travailler dans l'atelier.

Il est vraisemblable que Fontanes a rencontré Vibert et se fait l'écho de récits faits par ce dernier. Les affirmations de tranche-montagne et les déclarations d'indépendance à l'égard de Rodin, loin d'être propres au livre de Fontanes, marquent toute une littérature critique sur Vibert. Les textes nous campent le portrait d'un homme puissant – «solide comme plusieurs Turcs» –, ayant déjà trouvé son expression avant d'arriver dans son atelier (*Vita in morte*, 1893), vite à l'étroit dans l'enseignement de Rodin et reléguant l'art de ce dernier au rang de mollesse coupable. L'anecdote entièrement fautive de l'*Homme qui marche*, plus qu'une erreur de l'auteur, rapprochée d'une l'historiographie incroyablement hagiographique du vivant de l'artiste, paraît plutôt comme l'épisode glorieux d'une véritable légende dorée qui s'élabore très tôt. L'homme que l'on aperçoit sur les photographies anciennes, ou tel qu'Hodler le campe, massif et frontal, montre du reste en effet un physique imposant à la barbe plus que rodinienne, qui incarne par ses attitudes et la mise en scène de son atelier une sorte de version moderne du génie viril.

André Ibels, dans le journal *La Critique*, reprend pour le sculpteur suisse l'image du colosse plein de force et d'énergie, au «physique d'Hercule», prédestiné au «rêve grandiose» et aux «œuvres titanesques», désigné pour les choses colossales, de la trempe des «énormistes» dont il dresse la liste : Homère, Dante, Le Tasse, Rubens, Delacroix, Beethoven, Wagner, Myron, Michel-Ange, Puget, par opposition aux «gracilistes», qui travaillent dans la souplesse et la légèreté. Le nom de Rodin est soigneusement évité, alors que dans la littérature contemporaine il est précisément toujours relié à Rubens et Michel-Ange. En revanche, tout l'article est ensuite consacré à la description d'un projet démesuré de Vibert, l'*Autel à la nature*, qui se définit clairement comme une réponse à la *Porte de l'enfer* reléguant définitivement cette dernière au rang d'anecdote de l'histoire.

Comparable par son gigantisme à tous les grands projets de temples ou de décors colossaux florissant au tournant de 1900 (Vigeland, Meštrović, Metzner, ...), ce dispositif devait compter pas moins de dix-sept groupes et plusieurs grands reliefs (le projet n'a semble-t-il jamais été réalisé). L'ambition est d'organiser, à travers un parcours des âges de la vie, une méditation sur la destinée humaine. L'ensemble commence par une *Maternité*, et est suivie par des groupes évoquant la croissance du jeune homme (*L'Éducation*, *La Genèse de l'Idée*, *Amour spirituel*, *Amour charnel*). Puis viennent les épreuves de la

vie (*Révolte contre l'infini, Souffrance morale*) et la maturité (*La Lutte avec la matière, L'Orgueil*). Enfin la construction est couronnée par le groupe de 1893, *Vita in morte*, en fait totalement rodinien dans son attitude comme dans son modelé :

L'homme meurt. Il s'enfonce désespérément dans le sol, ses doigts crispés étreignent les herbes vivaces et basses et ses ongles griffent. Le torse, les côtes saillent sous les peaux flasques, la pulpe est rentrée, fait ombre ; la poitrine se creuse, les bras sont d'une maigreur effrayante. La tête rejetée en arrière semble, de ses yeux vitreux, implorer le ciel insensible, les narines se pincent, l'air ne pénètre plus qu'avec le sifflement funèbre...⁸

La proximité avec Rodin fut remarquée en 1895, lors de la présentation de l'esquisse du projet d'ensemble, par Yvanhoé Rambosson :

L'influence de Rodin qui fut son maître est encore visible, mais est appelé [*sic*] à disparaître, car le talent de Vibert plus naïf et plus sain ne s'accommodera probablement pas longtemps avec l'infini tourment et la continuelle torture d'un Rodin⁹.

De part et d'autre de cet autel, deux groupes indiquent une ahurissante idéologie foncièrement utopiste et totalitaire : *La Race mourante*, incarnant les humains «dégénérés» et sous l'emprise de *La Piété*, auquel fait pendant *La Race future*, incarnant «la race vivante», sous la protection de la figure de *L'Athéisme...* La pointe de l'article donne le sens de cette longue description épique et enthousiaste de quatre pages : lui au moins n'a pas pris, «comme tant d'autres», son inspiration dans la littérature : «La *Porte de l'Enfer* ne sera guère qu'une immense charpente empruntée au Dante et nourrie de marbres ou de bronzes et cela, à n'en pas douter, sera admirable, mais l'Idée-mère de cela ne sera pas de lui.»¹⁰ Plus visionnaire et plus libre que Rodin, Vibert est le génie des temps futurs... Fontanes concède que l'artiste suisse était débiteur de Rodin d'un principe d'accentuation pour atteindre la force monumentale : «Tout doit être outré selon l'accent qu'on veut rendre, et le degré de l'amplification est personnel au tact, au tempérament de chaque sculpteur.»¹¹ Mais le biographe laisse aussi entendre que l'artiste suisse jugeait assez durement les conditions dans lesquelles Rodin faisait travailler

⁸ André Ibels, «Critiques sentimentales. James Vibert», *La Critique*, 77 (5 mai 1898), p. 93-97, ici p. 95.

⁹ Yvanhoé Rambosson, «Le Salon des Cent. Dixième exposition», *art. cit.*, p. 178.

¹⁰ André Ibels, «Critiques sentimentales. James Vibert», *art. cit.*, p. 95.

¹¹ Jean de Fontanes, *La vie et l'œuvre de James Vibert*, *op. cit.*, p. 37.

les jeunes sculpteurs, sans égard pour leur personnalité propre, et qu'il ne devait rien à l'influence du Maître, contrairement à d'autres Suisses comme Niederhäusern (dit Rodo)¹². André Ibels¹³ était lui-même un auteur utopiste, co-fondateur avec Charles Chastel de *La Revue anarchiste*, et eut semblait-il plusieurs fois maille à partir avec la censure. Personnage un peu exalté, auteur d'ouvrages ésotériques comme *Les Cités futures*, *Les Cités vivantes*. *Le Livre du Soleil* ou *Gamliel*¹⁴, il écrivit dans diverses revues d'art comme *La Plume*, *Le Mercure de France*, comme aussi dans *La Lanterne*. Il eut une production artistique et aurait travaillé quelque temps comme ouvrier céramiste. Il appartenait également aux cercles symbolistes, et fut remarqué par Georges Rodenbach.

Dans *Le Mercure de France*, parut une dizaine d'années plus tard un autre article présentant Vibert comme – pas moins – l'inventeur du Symbolisme en sculpture. Il était écrit par un Suisse, Elie Moroy, poète et critique genevois. Connu par ailleurs pour son rôle d'administrateur du Comité international de la Croix-Rouge (1914 à 1927), il présida la Société suisse des Beaux-Arts (1919 à 1954)¹⁵.

L'article du *Mercure de France* montre avec quelle détermination Moroy prend à cœur de renouveler la vision de l'art suisse, l'année même où il devient président de la Société suisse des Beaux-Arts. D'entrée de jeu, il classe les sculpteurs en deux groupes : ceux qui «restent fidèles aux sourires de la Renaissance ou chantent le développement superbe de la vie extérieure» et Vibert qui donne à voir «la vie profonde», «l'infini de l'âme». Lorsqu'on sait que Rodin a été célébré partout comme celui qui a rendu vie à la sculpture et a su renouer le fil rompu depuis la Renaissance, le positionnement de l'auteur ne fait aucun doute. Enumérant ce qui fait à ses yeux la modernité de Vibert, c'est-à-dire en fait les caractéristiques de tout le mouvement

¹² *Ibid.*, p. 35.

¹³ Han Ryner, *André Ibels : esquisse d'un «Endehors» à l'aube du XX^e siècle*, conférence faite à l'Université Alexandre Mercereau, au Caméléon, Conflans-[Sainte]-Honorine, Idée libre, 1927.

¹⁴ André Ibels, *Les Cités futures : poème précédé du Livre prophétique*, Paris, Bibliothèque de l'association, 1895 ; *Les Cités vivantes. Le Livre du Soleil : poème moderne*, Paris, E. Sansot, 1907 ; *Gamliel, une orgie au temps de Jésus*, Paris, Offenstadt frères, 1901.

¹⁵ Voir la notice biographique par Philippe M. Monnier et Béatrice Droin, [http://w3public.ville-ge.ch/bge/odyssee.nsf/Attachments/moroy_elieframeset.htm/\\$file/moroy_elieframeset.htm?OpenElement](http://w3public.ville-ge.ch/bge/odyssee.nsf/Attachments/moroy_elieframeset.htm/$file/moroy_elieframeset.htm?OpenElement), consulté le 27 juillet 2017. Elie Moroy a légué tous ses biens à la Ville de Genève. Une thèse est signalée en cours par l'Université de Genève : Cristina Nascimento, *Elie Moroy (1892-1965) et ses relations culturelles avec la France et la Belgique de l'entre-deux-guerres*, thèse (2009-?).

anti-rodinien depuis 1905 – concentration, force – il relie cet apport au principe de son art, qui est « d'arriver à produire en sculpture non plus seulement de la vie, de la sensation, mais de la pensée »¹⁶. Donnant ainsi « une vision de l'abstrait », l'artiste selon lui soumet la forme à la pensée, à l'esprit, et en donne comme exemple les deux groupes réalisés pour le grand escalier du Musée d'art et d'histoire de Genève : *Le Passé et L'Avenir* (1922), deux urnes monumentales entourées pour la première des civilisations d'hier, tournée vers l'intérieur (Égypte, Assyrie, Grèce, Rome), et pour la seconde des figures des siècles prochains, tournées dos à l'urne et face au spectateur : Eve, la Luxure, le Rustre et « l'Intellectuel ardent, qui s'élançait vers le jour apparu, ivre d'espace et de soleil et qui, demain, établira d'un geste volontaire la domination de l'esprit »¹⁷. Cet emballement aux accents nietzschéens a pour apothéose une conclusion extraordinaire :

Une école est née, qui allonge superbement ses rameaux, comme un chêne dresse ses bras sur la terre féconde. A l'heure où sonne déjà le sacre de la Statuaire symboliste, il importait de ne pas oublier que c'est à Genève qu'elle germa, que c'est à l'atelier de La Chapelle qu'on la vit prendre son essor et que c'est au Genevois James Vibert qu'appartiendra dans la suite des temps la gloire d'en avoir été le Créateur¹⁸.

Il réitère cette assertion dans la notice biographique de Vibert qu'il rédige pour le *Dictionnaire biographique des artistes contemporains*¹⁹. En fait, même si l'on considérait que la sculpture symboliste de Jean Carriès, Alexandre Charpentier, Jean Dampy, Pierre-Félix Fix-Masseau, Raoul Larche, Théodore Rivière incarnait un Symbolisme différent de celui dont parle Moroy, il n'en reste pas moins que la sculpture de Vibert doit être considérée dans un contexte international qui en donne une vision légèrement différente. Tout d'abord la sculpture symboliste a déjà pris un tournant moderniste avec Pierre Roche, François-Rupert Carabin, Pierre Roche, Ville Vallgren, Jules Desbois, Carl Millès, Bernhardt Hoetger, Albert Marque, Boleslas Biegas, qui tous travaillèrent à Paris. Le buste de Vibert, *Visions* (1894)²⁰, est bien proche de la *Tête de Saint Jean-Baptiste* (1884, Paris, Musée d'Orsay) de

¹⁶ Elie Moroy, « L'art à l'étranger. James Vibert et la Statuaire symboliste », *Le Mercure de France*, 513 (1^{er} novembre 1919), p. 143-147, ici p. 144.

¹⁷ *Ibid.*, p. 146.

¹⁸ *Ibid.*, p. 147.

¹⁹ René Edouard-Joseph (dir.), *Dictionnaire biographique des artistes contemporains : 1910-1930*, Paris, Art et Édition, 1931, t. 3, p. 388.

²⁰ Reproduit dans *La Plume*, 169 (1^{er} mai 1896), page de titre.

Ringel d'Illzach. Sans compter Rodin lui-même, qui a indéniablement une période symboliste, ni Bourdelle, son meilleur disciple.

A l'égard de l'esthétique de Rodin, comme tous les artistes de sa génération, Vibert devait après une période d'immersion dans l'esthétique rodinienne et d'élaboration de sa manière propre, prendre un tournant anti-rodinien : formes tendues, architecturées, rythmées. De plus, il posa pour Hodler, et ce dernier peut aussi avoir influencé son évolution vers un style plus synthétique (*Portrait de Vibert*, 1907, Chicago, The Art Institute; 1915, Genève, Musée d'art et d'histoire). Cette réaction apparaît en France à la fin des années 1890 avec la bande à Schnegg et Albert Bartholomé, puis trouve son manifeste et son aboutissement le plus radical avec *La Méditerranée* de Maillol et la *Pallas* de Bourdelle.

Mais si la synthèse de Vibert prend ses distances à l'égard de Rodin, elle est bien en deçà de celle de Maillol et de ceux qui viennent ensuite, et quoiqu'en disent ses biographes, il est bien plus proche de Niederhäusern (dit Rodo). Vibert reste très fortement sous l'emprise des cercles et des idées symbolistes alors que la jeune génération au contraire s'en émancipe (« Elle est belle ; Elle ne signifie rien [...] », dit Gide de *La Méditerranée* de Maillol²¹). En cela, sa sculpture présente une parenté forte avec des artistes de toute l'Europe qui cherchent une sorte de syncrétisme entre Symbolisme et monumentalité. On peut penser au Belge George Minne, si proche des cercles symbolistes de Bruxelles et célèbre dans toute l'Europe en 1900 ; à l'Américain Jacob Epstein ; à l'Allemand Ernst Barlach ; au Tchèque Joseph Maratka ; au Croate Ivan Meštrović ; à l'Autrichien Frantz Metzner, qui fait son premier séjour à Paris exactement la même année que Vibert (1894). Metzner, par exemple, connut une évolution vers le gigantisme très proche de celle du Suisse. A partir de 1905-1906, il se consacra à des travaux de grande décoration architecturale, en collaboration avec des architectes comme Bruno Schmitz (*Tombe de Max Krause*, 1905-1906, Berlin), Oskar Kaufmann (*Ciné-théâtre de Nollendorfplatz*, 1912, Berlin) et Josef Hoffmann (1913, Bruxelles, Palais Stoclet). Le *Völkerschlachtdenkmal* de Leipzig (*Monument à la bataille des Nations*, 1896-1913, collaboration de Christian Behrens et Franz Metzner) est certainement le plus impressionnant. Mais on pourrait citer aussi les statues colossales réalisées par Jacob Epstein pour le bâtiment de la British Medical Association sur le Strand, à Londres (1908).

Les projets d'envergure sur le thème de la destinée humaine sont par ailleurs nombreux à cette période : cette tendance commence avec

²¹ André Gide, « Promenade au Salon d'Automne », *Gazette des Beaux-Arts*, 34/582 (1^{er} décembre 1905), p. 476.

le *Monument aux morts* de Bartholomé (1899, Paris, cimetière du Père Lachaise), trouve une formulation qui fait date avec la *Porte de l'enfer* de Rodin (1880-1890, montrée pour la première fois en 1900), puis fait école partout en Europe: Jef Lambeaux, dans *Les Passions humaines* (1889-1899, Bruxelles), le Norvégien Gustav Vigeland dans *L'Enfer* (1893-1897, Oslo) ou la Suédoise Sigrid af Forselles dans *Les progrès de l'âme humaine* (1901, Helsinki)²². On a cité le projet de *Temple à la pensée* (1907) de François Garas, autre utopiste s'il en est, le *Goetheanum* de Rudolf Steiner érigé à Dornach (1913-1918)²³. C'est aussi le cas dans le relief circulaire d'Auguste Lévêque (*Sodome et Gomorrhe*, 1905, Musée de Gand) ou le *Puits* du Croate Ivan Meštrović (1905, Zagreb)²⁴. On voit donc que le «retable symbolique représentant le cycle de l'existence mortelle» (titre de l'esquisse de l'autel à l'exposition du Salon en 1893) de Vibert est loin d'être isolé.

Le cas de James Vibert offre donc un exemple très curieux de revendication nationale de la création d'un art qui ignore superbement les antécédents développements internationaux du Symbolisme, de l'Angleterre à la République Tchèque et de l'Espagne à la Scandinavie. Mais si la critique s'est focalisée sur cette supposée invention de la sculpture symboliste par Vibert, ne faut-il pas y voir une nécessité de le faire exister alors que l'ombre du grand arbre qu'était Rodin empêchait, comme disait Brancusi, l'émergence des jeunes pousses?

²² Liisa Lindgren, «Sigrid af Forselles and Hilda Flodin, Rodin's Finnish students», dans *Auguste Rodin (1840-1917) and the Nordic countries*, éd. Linda Hinners, catalogue d'exposition, Helsinki/Stockholm, Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery/Nationalmuseum, 2015, p. 143-155.

²³ Michèle Lefrançois, «D'un siècle à l'autre, temples, sculptures et utopies», dans *La sculpture au XIX^e siècle. Mélanges pour Anne Pingeot*, éd. Catherine Chevillot et Laure de Margerie, Paris, Nicolas Chaudun, 2008, p. 352-355.

²⁴ Voir aussi le Temple de Vidovdan, pour rendre un hommage symbolique aux Serbes morts à la bataille de Kosovo contre les Turcs en 1389; voir Ljiljana Čerina, Catherine Chevillot, Andro Krstulović Opara et al., *Ivan Meštrović chez Rodin: l'expression croate*, catalogue d'exposition, Paris, Nicolas Chaudun, 2012.

JEAN TINGUELY À LA CATHÉDRALE

Jean STEINAUER

Société d'histoire du canton de Fribourg

Un débat agite à bas bruit, depuis plus de trois ans, les cercles dirigeants de Fribourg. Il a pour objet le transfert à la cathédrale Saint-Nicolas des restes mortels du plasticien Jean Tinguely. Il n'a pas trouvé d'issue concrète en 2016, pour le 25^e anniversaire de la mort de l'artiste, comme l'avaient espéré certains de ces milieux. Les arguments et positions des protagonistes, révélateurs du rapport ambigu des Fribourgeois à la religion et au patrimoine, à l'art et à l'économie, éclairent le problème de la réception de Jean Tinguely dans son biotope d'origine. Ils méritent d'être portés, même synthétiquement, à la connaissance du public.

Le projet «Tinguely à Saint-Nicolas» s'inscrit au confluent de deux phénomènes mémoriels. Le culte de l'artiste, d'abord. Dispersé en plusieurs lieux de la ville – Grand'Places¹, Musée d'art et d'histoire Fribourg (MAHF), Espace Jean Tinguely-Niki de Saint Phalle² – il a besoin de centralité. Il recrute en priorité ses célébrants chez les notables politiques et universitaires, car le plus célèbre des Fribourgeois est la référence obligée du discours culturel, ainsi que la matière bienvenue des travaux de recherche³. Mais ce culte enrégimente aussi nombre de vestales et de thuriféraires chez les

¹ Partiellement rebaptisées Place Jean-Tinguely. Voir Gilles Bourgarel et Aloys Lauper, fiche 032/2004 du Recensement des biens culturels immeubles du canton de Fribourg. La fontaine intitulée *La vitesse*, offerte par l'artiste, a été installée en 1984 à la mémoire du coureur automobile Jo Siffert. Une certaine émotion s'est déjà fait jour à propos de son transfert hypothétique au sous-sol d'un centre commercial, puis au centre d'une place de la Gare entièrement remodelée.

² Nombreuses œuvres de Tinguely, dont le *Retable des petites bêtes*, au MAHF (inv. MAHF 1997-074), et le *Retable de l'abondance occidentale et du mercantilisme totalitaire*, à l'Espace Jean Tinguely-Niki de Saint Phalle (inv. MAHF 1997-107). Inauguré en 1998 l'Espace, qui relève d'une fondation, est géré par le MAHF.

³ Le point sur les tendances actuelles de la recherche dans Alain Clavien (dir.) et al., *Jean Tinguely: mythes et survivances/Mythos und Nachleben*, Fribourg, Société d'histoire du canton de Fribourg, 2016.

bourgeois comme chez les artistes, si tant est que ces milieux se différencient, toutes et tous prétendants auto-légitimés à la succession symbolique de « Jeannot »⁴; l'emploi du diminutif attesterait une intimité véritable. Pour les affaires sérieuses, le culte a ses gardiens de l'ordre en la personne physique ou morale d'hommes de loi, d'institutions et de fondations diverses veillant aux intérêts des héritiers.

L'autre phénomène est la redécouverte par les Fribourgeois de l'église-mère de la capitale, avec un regain d'affection. Cela tient à l'achèvement – au moins provisoire – de la restauration extérieure et intérieure de la cathédrale, long chantier qui a favorisé l'étude de sa richesse artistique et de son rôle historique dans la cité⁵. Le zèle communicatif de l'ancien prévôt du Chapitre a fait le reste; soucieux d'ouvrir aux fidèles comme aux visiteurs un sanctuaire qu'il aime à nommer « la maison du peuple », le chanoine Claude Ducarroz a fort bien médiatisé l'attachement des Fribourgeois à l'église de leur patron saint Nicolas⁶. Il regrette assurément de n'avoir pu finaliser, dans les dernières années de sa charge, le retour à la cathédrale des restes du saint jésuite Pierre Canisius⁷, un projet qui avait la faveur de l'ordre ignacien mais qui s'est heurté à diverses résistances bureaucratiques à Fribourg et à Rome. Ce n'est pourtant pas le prévôt Ducarroz qui a conçu le projet d'amener à Fribourg les restes de Jean Tinguely, inhumé au cimetière de Neyruz, non loin de la capitale.

⁴ Symptomatique, l'intervention du député-artiste Olivier Suter: Mandat 4021.10, « Respecter la volonté et la générosité de Jean Tinguely », *Bulletin du Grand Conseil*, décembre 2010, p. 2398 et juin 2011, p. 1318.

⁵ Parmi les travaux importants récents, voir Hortensia von Roda, *Die Glasmalereien von Józef Mehoffer in der Kathedrale St. Nikolaus in Freiburg i. Ue.*, Berne, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte/Benteli, 1995; Stephan Gasser, *Die Kathedralen von Lausanne und Genf und ihre Nachfolge. Früh- und hochgotische Architektur in der Westschweiz (1170-1350)*, Berlin/New York, De Gruyter, 2004; Peter Kurmann (dir.), *La cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg, miroir du gothique européen*, Fribourg/Lausanne, Fondation pour la conservation de la cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg/La Bibliothèque des Arts, 2007.

⁶ Il a notamment inscrit la cathédrale au programme de la Nuit des Musées en 2012, avec un énorme succès d'affluence.

⁷ Sur leur translation, en 1625, de Saint-Nicolas à l'église du collège Saint-Michel, voir Mariano Delgado, « "... besonders in dem hehren Gotteshaus von St. Niklaus das Evangelium zu künden": Petrus Kanisius als Prediger in St. Nikolaus », dans *1512-2012. Le Chapitre Saint-Nicolas de Fribourg/Das Kapitel St. Nikolaus in Freiburg*, éd. Jean Steinauer et Hubertus von Gemmingen, Fribourg, Société d'histoire du canton de Fribourg, 2010, p. 73-84.

L'idée semble avoir germé dans deux entités de l'administration cantonale, le Service des biens culturels (SBC) et celui des bâtiments (Sbat). Elle a trouvé rapidement un relais au niveau gouvernemental, si bien que l'origine du projet reste peu claire; les papiers de travail du Conseil d'Etat ne sont en effet pas accessibles. Dans l'état de la documentation, il faut se fonder sur l'hypothèse d'une action conjointe des deux architectes dirigeant les services précités. Ils ont pris d'emblée le parti de construire une chapelle funéraire pour recevoir la dépouille. On n'inhume plus dans le sanctuaire depuis deux siècles et demi, sauf les dignitaires de l'Eglise; mais le laïc Tinguely, si célèbre fût-il, ne saurait être admis dans le caveau des chanoines, à la chapelle du Saint-Sépulcre⁸, ni *a fortiori* dans celui des évêques⁹, au pied du chœur. Il faudra du neuf. Cette nouveauté n'en est pourtant pas une. La première chapelle construite à Saint-Nicolas, en 1515, était bien destinée à recevoir le corps d'un laïc, l'avoyer humaniste Peter Falk¹⁰.

Ce n'est pas une mince affaire que de compléter un monument gothique d'une telle importance, mais une circonstance heureuse a permis de l'envisager sans trop de crainte. Depuis 2005, la Confédération n'a plus d'expert attiré pour Saint-Nicolas, une fonction détenue durant quinze ans par le professeur Peter Kurmann, titulaire de la chaire d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Fribourg. Sauf problème particulier, la *Denkmalpflege* cantonale a donc les mains libres. Or le chef du SBC depuis 2013, Stanislas Ruck, a d'abord conservé dans cette charge le mandat d'architecte de la cathédrale qu'il exerçait comme indépendant. Dans la pratique, cela signifie qu'il pouvait accor-

⁸ Elevée entre les contreforts sud de la tour vers 1430. Voir Marc Carel Schurr, « Die Baugeschichte des Turms und der Heiliggrabkapelle », dans *La cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg, miroir du gothique européen*, dir. Peter Kurmann, Fribourg/Lausanne, Fondation pour la conservation de la cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg/La Bibliothèque des Arts, 2007, p. 57-64. Elle abrite la monumentale *Mise au tombeau* attribuée au Maître de la famille Mossu, commanditaire. Voir Peter Kurmann (dir.), « Le groupe de la mise au tombeau du Christ: une œuvre d'importance européenne », dans *La cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg, miroir du gothique européen*, dir. Peter Kurmann, Fribourg/Lausanne, Fondation pour la conservation de la cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg/La Bibliothèque des Arts, 2007, p. 139-156. Les quinze chanoines reposant sous ces dalles ont été ensevelis entre 1951 et 2015. Une stèle au bas-côté droit signale la sépulture de quinze autres chanoines entre 1857 et 1916.

⁹ Au nombre de huit, leurs règnes s'étant terminés entre 1882 et 2010. La séquence est interrompue depuis 1924, mais Monseigneur Gabriel Bullet, évêque auxiliaire, n'a pas eu droit aux honneurs du caveau.

¹⁰ Située en haut du bas-côté droit, cette chapelle est actuellement vouée au Sacré-Cœur. Peter Falk, mort au retour d'un pèlerinage à Jérusalem et enterré à Rhodes, n'a pas profité de sa « dernière demeure » fribourgeoise.

der à sa propre intervention le préavis officiel favorable. L'Etat de Fribourg, propriétaire de l'édifice, gère celui-ci au travers du Sbat. On présume que son chef, l'architecte cantonal, n'est pas fâché non plus d'instiller un élément de création contemporaine dans le bâtiment le plus emblématique du canton.

Tranquilles sur ce front, les promoteurs du projet rencontrent en revanche de vraies difficultés sur le plan financier. On aime Tinguely, à Fribourg, mais pas au point d'ouvrir le portemonnaie avec résolution. Les autorités communales ont invité tout le monde et chacun à nourrir le programme du 25^e anniversaire de sa mort, en précisant bien qu'elles ne donneraient rien de plus que des conseils: «Nous aiguillerons les porteurs de projets dans la mise en œuvre de leurs idées.»¹¹ Les mécènes sont décédés, comme le brasseur Claude Blancpain, ou repartis sous d'autres cieux, tel le chirurgien zurichois Paul Hahnloser. L'Etat, propriétaire de la cathédrale, dispose bien d'une fortune d'un milliard de francs mais il s'est engagé dans une politique de compression des dépenses à laquelle il pourrait malaisément faire exception en se justifiant par des raisons de prestige. Certes, l'argument de la promotion touristique sonne doux à l'oreille des autorités politiques, mais en l'espèce il impliquerait le développement d'un actif *merchandising* à la cathédrale – et les marchands du temple n'ont pas bonne réputation. Ici encore, toutefois, on invoque un précédent.

Vers 2005-2006, en effet, le chanoine et ancien curé de ville Hans Brugger préconisait la construction, dans les contreforts nord de la tour, d'une chapelle symétrique à celle du Saint-Sépulcre; celle-ci abrite le groupe sculpté de la *Mise au tombeau* (Maître de la famille Mossu, 1433), éclairé par un admirable vitrail aux teintes crépusculaires d'Alfred Manessier (1977). La nouvelle chapelle aurait reçu ce vitrail et aurait été complétée d'une boutique de souvenirs, un *cathedral shop* comme en possèdent nombre de sanctuaires prestigieux en Angleterre et ailleurs. Ce local commercial devait ouvrir sur la nef à la hauteur de la première travée de gauche, à côté du monument à la mémoire d'Aloys Mooser, facteur en 1834 du grand orgue mondialement connu. L'idée, qui ne fut pas concrétisée, a donc refait surface au profit exclusif, si l'on peut dire, de Jean Tinguely, dont le *merchandising* a déjà beaucoup d'ampleur; les spécialistes du marketing pensent que son culte pourrait développer un potentiel aussi important à Fribourg que celui de Charlie Chaplin à Vevey. L'escalier de la tour de Saint-Nicolas occupe certes un peu de la surface utilisable pour le *shop*, mais rien n'interdit le recours à une forme en L. Projeter une «chapelle-mémorial-magasin» en symbiose avec une cathédrale gothique, c'est assurément un rare défi architectural.

¹¹ Natacha Roos, cheffe du Service de la culture, dans *La Liberté* du 9 juillet 2015, s.p.

Les quelques esquisses disponibles ne permettent pas de s'en faire une idée précise mais le dispositif mémoriel reconstituera, ou plutôt évoquera sur le mode conceptuel, la chapelle ardente où l'artiste défunt reçut l'hommage des Fribourgeois avant ses funérailles. C'était à l'ancien hôpital des Bourgeois, au cœur de la ville. L'édifice, un quadrilatère construit dès 1681 par André-Joseph Rossier¹², contient une chapelle baroque de plan circulaire, surmontée d'une coupole, placée à l'intersection des deux bras reliant ses côtés. A la tête du cercueil fermé, et couvert de roses rouges, une œuvre du plasticien dissipait toute tristesse: ce triptyque, encadré par des rampes d'ampoules électriques évoquant les tables de maquillage dans les loges des comédiens, comportait en son volet central une roue métallique ajourée, surmontée d'un crâne de bovin aux cornes puissantes, et une statuette de la Vierge de pur style sulpicien, qui pirouettait sur son axe. L'œuvre, intitulée *Cenodoxus*, créée en 1981 (Fig. 26), avait été achetée l'année suivante pour la collection d'une compagnie d'assurances, qui l'installa dans le hall d'entrée de son siège bâlois¹³. Le mouvement de cette pièce devrait animer demain le *shop* comme naguère la chapelle ardente, mais un petit mystère plane sur les acteurs de la négociation ouverte pour une cession ou un prêt à long terme de l'œuvre. Le MAHF, en tout cas, n'y est pas impliqué. *Cenodoxus* sera complété par un élément statique rappelant une dalle, mais réalisé dans un matériau transparent – plexiglas ou cristal, selon les fonds disponibles – pour mettre en œuvre le concept d'absence tout en saluant l'ironie de l'artiste, bien dans l'esprit des Nouveaux Réalistes. Quant à ses restes mortels, ils seront bétonnés à l'intérieur d'un mur, sans aucune indication permettant de les localiser – afin de renvoyer au concept d'anti-musée¹⁴ cher à Jean Tinguely.

Mais cela renvoie également au dilemme déontologique de l'utilisation de restes humains dans un contexte muséal. Les institutions y sont de plus en plus confrontées¹⁵, et le caractère sacré du lieu ajoute à cette problématique une question plus anciennement discutée. Les reliquaires contenant des restes de corps saints sont, dans les musées, des objets culturels; demeurent-ils des objets culturels? L'authenticité des restes mortels n'est pas en question, sous

¹² Marcel Strub, *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg*, Bâle, Birkhäuser, 1959, t. 3, p. 375-392.

¹³ Voir Johannes Stüchelberger, «Tinguelys *Cenodoxus* in der Eingangshalle des Neubaus der Schweizerischen National-Versicherungs-Gesellschaft in Basel», *Werk, Bauen + Wohnen*, 73/9 (1986), p. 21-23.

¹⁴ Esquissé dans son projet d'Institut Torpedo à La Verrerie dans le sud du canton de Fribourg. Voir à ce propos Olivier Suter (éd.), *Jean Tinguely. Torpedo Institut*, Dijon, Edition Patrick Frey, 2015.

¹⁵ Divers documents de l'ICOM dans le sillage de son *Code of Ethics for Museums* (2013).

cet angle, et par conséquent il importe peu que Jean Tinguely ait ou n'ait pas été un saint, dans le sens où l'entend l'Église catholique. Il suffit que sa personne, *post mortem*, fasse l'objet d'un culte empreint d'une indéniable religiosité populaire – et l'on touche ici le fond du problème.

Encore une fois, on trouve à Fribourg des précédents : deux exemples, à deux siècles de distance, montrent la force persistante de ces pratiques spontanées et de ces sentiments à la limite de la superstition. L'exécution en 1782 de l'insurgé gruérien Nicolas Chenaux suscita une telle émotion, dans une population rurale aux références culturelles tout imprégnées de catholicisme, qu'on fit du supplicé un martyr, en l'honneur duquel fleurirent des litanies et des hymnes, au point que l'évêque Joseph-Nicolas de Montenach dut condamner avec sévérité ces formes religieuses de vénération¹⁶. En 1971, la mort accidentelle du coureur automobile Jo Siffert sur le circuit de Brands Hatch en Angleterre entraîna des réactions du même type ; on vit des gens garnir leurs fenêtres de petits oratoires, avec des lumignons et des fleurs encadrant la photo du héros foudroyé.

L'Église hiérarchique est aujourd'hui plus encline à récupérer qu'à réprimer ces formes de piété populaire, mêlées d'éléments profanes. Il faut rappeler à ce propos la ferveur de la foule venue aux funérailles de Jean Tinguely (Fig. 27)¹⁷. La messe était retransmise par haut-parleur sur la place et les rues jouxtant la cathédrale, et les fidèles qui n'avaient pu trouver place dans la cathédrale suivaient la liturgie, agenouillés, sous le regard placide des consommateurs attablés aux terrasses des cafés, car c'était un splendide après-midi de septembre. Les promoteurs du projet « Tinguely à la cathédrale » ont dès lors beau jeu d'évoquer la proximité amicale de l'artiste avec Monseigneur Pierre Mamie, évêque de Lausanne, Genève et Fribourg, qui présida à ses obsèques. L'attirance de Tinguely pour le vocabulaire liturgique est également un fait notoire, qu'illustrent ses « retables » farcis d'ossements comme des reliquaires et dominant des éléments détachés, baptisés à l'occasion « servants de messe » comme au MAHF pour le *Retable*

¹⁶ Voir Patrick Braun, « Joseph-Nicolas de Montenach, 1758-1782 », dans *Le diocèse de Lausanne (VI^e siècle-1821), de Lausanne et Genève (1821-1925) et de Lausanne, Genève et Fribourg (depuis 1925)*, éd. Patrick Braun, Bâle/Francfort-sur-le-Main, Helbing et Lichtenhahn, 1988, section 1, vol. 4, p. 164. Cette religiosité marquait encore le culte mémoriel du héros cent ans plus tard, comme en témoigne cette lyrique *Apothéose* publiée en 1882 : « Chenaux, sors du passé ! Jette au loin ton suaire / Comme un nouveau Lazare enfin ressuscité ! / Pendant que tes bourreaux demeureront poussière, / Entre, toi, dans la vie et l'immortalité ! / Et qu'un hymne sorti de ce peuple en prière / Monte vers toi, Chenaux, fils de la Liberté ! », Archives de l'Etat de Fribourg, document non coté.

¹⁷ Voir Lorenzo Planzi et Jean Steinauer, *Partir en beauté. L'art et le métier des funérailles en pays fribourgeois*, Fribourg, Société d'histoire du canton de Fribourg, 2016, p. 84-100.

des petites bêtes. Quant à la spiritualité de l'artiste, elle paraît relever d'un catholicisme assez doloriste. Tinguely, dans ses dernières années du moins, se montre hanté par la douleur, la mort et le problème du Mal ou plus trivialement du malheur, l'incendie par exemple¹⁸. Une de ses œuvres les plus inquiétantes, un ensemble de dix-huit pièces, a pour titre *Mengele-Danse macabre*¹⁹.

Mais le culte de Tinguely tient aussi de la religion civile. Il fonctionne comme un facteur d'union et de fierté pour le peuple fribourgeois, et les autorités mènent le bal. Le discours officiel célèbre à l'envi la générosité de ses legs ou les munificentes donations de sa veuve, Niki de Saint Phalle. « Jeannot », bienfaiteur public, n'en finit pas de recevoir l'hommage reconnaissant des autorités fribourgeoises. C'est amusant, parce qu'en 1964, quand l'artiste s'imposa à l'opinion suisse avec *Eurêka*, la « machine à Tinguely » emblématique de l'Exposition nationale de Lausanne²⁰, aucun notable fribourgeois n'aurait songé à le revendiquer comme compatriote, bien au contraire. Quinze ans plus tard, quand Tinguely offrit à la Ville de Fribourg la fontaine dédiée à la mémoire de Jo Siffert, le syndic Lucien Nussbaumer, irrité ou ennuyé, se demandait dans quel coin obscur de la ville on pourrait la cacher. Après que cet esthète eut quitté l'exécutif communal, son successeur Claude Schorderet reprit langue avec l'artiste et ils convinrent de placer l'œuvre aux Grand'Places, face aux Préalpes.

Le culte de Tinguely, dans sa version profane, s'est progressivement amplifié de par la surenchère commémorative des autorités. Pour les vingt ans, pour les vingt-cinq ans de sa mort, celles-ci ordonnent ou parrainent des programmes toujours plus nourris, plus ambitieux : et de proclamer 2016 « année Tinguely » d'un bout à l'autre, avec plus de cinquante manifestations. « Institutions et lieux culturels, artistes, écoles, associations, privés et commerçants sont réunis autour de ce projet. »²¹ Gageons que le cinquanteaire sera sublime. L'enthousiasme du public, docile, devrait suivre. Le culte de l'artiste, débarrassé de tout esprit critique, déconnecté de toute approche réfléchie, ressemble étrangement à une pratique religieuse sans rapport avec

¹⁸ Sur le rapport intrinsèque entre l'incendie et Auschwitz dans l'œuvre de Tinguely, voir Colette Guisolan-Dreyer, « Des images d'incendie dans la collection du Musée d'art et d'histoire Fribourg », dans *L'histoire, l'incendie : éclairages*, éd. Annick Jermini et Cédric Margueron, Fribourg, Société d'histoire du canton de Fribourg, 2012, p. 119-130.

¹⁹ Au Musée Tinguely à Bâle, n° inv. 11285.

²⁰ Voir Kornelia Imesch, « Eurêka comme "medium" et objet médiatique », dans *Revisiter l'Expo 64. Acteurs, discours, controverses*, éd. Olivier Lugon et François Vallotton, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014, p. 256-269.

²¹ 1700, *Bulletin d'information de la Ville de Fribourg*, 321 (janvier 2016), s.p.

la foi, commandée par un mélange de conformisme et de sentimentalité – la définition même d'une religion civile, à cela près qu'une religion civile s'organise d'habitude autour d'un leader vivant²², non pas d'un artiste mort.

Le dossier du transfert à la cathédrale Saint-Nicolas des restes mortels de Jean Tinguely n'a fait jusqu'à présent l'objet d'aucune communication, parce que les milieux officiels s'attendent forcément à des levées de bouclier, tant chez les défenseurs du patrimoine que chez les tenants d'un catholicisme strict. Les promoteurs du projet s'efforcent déjà de modérer l'inquiétude qui se fait jour dans ces milieux, où l'on craint le pire. Mais « le pire n'est pas toujours sûr », dit le proverbe²³, et peut-être ce cauchemar n'aura-t-il été, en définitive, qu'un canular.



Fig. 26. *Cenodoxus*, dans la chapelle ardente, derrière le cercueil de l'artiste. Un prêt à long terme ou la cession pure et simple, rien n'est encore décidé. © Photo : Alain Wicht, *La Liberté*.

²² Mussolini est un exemple insurpassable. Voir Emilio Gentile, *La religion fasciste : la sacralisation de la politique dans l'Italie fasciste*, Paris, Perrin, 2002.

²³ Cité par Paul Claudel en exergue du *Soulier de satin*, Paris, Gallimard, 1929.



Fig. 27. Le corps de Jean Tinguely quittant la cathédrale. Provisoirement ?
© Photo : Vincent Murith, *La Liberté*.

«UN ŒIL VOIT, L'AUTRE RESSENT».
LES «MULTI-COMPOSITIONS» PHOTOGRAPHIQUES
DE CATHERINE GFELLER

Régine BONNEFOIT
Université de Neuchâtel

En sa qualité de *liber discipulorum* ou de *liber amicorum*, une *Festschrift* (Mélanges) est dédiée à un mentor ou un ami. Le thème de ma *Festgabe* (contribution) est en parfaite adéquation avec la biographie et les intérêts de son destinataire, Pascal Griener. Ensemble, nous nous sommes investis depuis 2013 dans la préparation d'une exposition consacrée à la photographie dans le canton de Neuchâtel entre 1840 et 1970, présentée au Musée d'art et d'histoire de cette ville de mai à octobre 2017. La passion de Pascal Griener pour le médium photographique transparait également dans ses publications¹. Voilà qui m'a confortée dans ma décision de lui consacrer pour sa *Festschrift* un essai sur l'œuvre photographique de Catherine Gfeller, photographe, vidéaste et performeuse, née à Neuchâtel en 1966. En choisissant une artiste neuchâteloise comme sujet de mon *Festaufsatz* (essai), je fais référence à la ville où Pascal Griener a effectué une partie de sa scolarité, et à l'Université dans laquelle il enseigne depuis vingt ans l'histoire de l'art et la muséologie en tant que professeur ordinaire. De plus, c'est avec Ernest Gfeller, le père de l'artiste, qu'il a appris l'allemand au Gymnase cantonal de Neuchâtel dans les années 1970.

¹ Voir les publications de Pascal Griener sur la photographie : «La résistance à la photographie en France au XIX^e siècle: les publications d'histoire de l'art», dans *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, éd. Constanza Caraffa, Berlin/Munich, Deutscher Kunstverlag, 2009, p. 27-43; «Pour une nouvelle histoire des images scientifiques. Eugène Müntz, la Renaissance et la nouvelle fonction de la photographie d'art», dans *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, éd. Constanza Caraffa, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2011, p. 101-116; «La photographie dans l'histoire de l'art: une émergence laborieuse (XIX^e-XX^e siècle)?», dans *Transitions. La photographie dans le canton de Neuchâtel 1840-1970*, éd. Jean-Christophe Blaser et Chantal Lafontant Vallotton, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Editions Alphil, 2017, p. 123-127.

Catherine Gfeller – une « flâneuse contemporaine »

Catherine Gfeller poursuit des études d'histoire de l'art, d'histoire et de littérature française à l'Université de Neuchâtel, études qu'elle achève en 1991 par un mémoire de licence sur l'artiste neuchâtelois Charles-Auguste Humbert, sous la direction de Lucie Galactéros-de Boissier et André Gendre². Entre 1992 et 1994 elle conçoit sa première grande série de photographies intitulée *La Matière du Paysage*, où elle adopte une perspective aérienne pour évoquer la structure superficielle des champs, des dunes de sable et des lagunes. Elle associe en partie ces grands formats en diptyques et triptyques, qui suggèrent une impression de peintures abstraites. Dès ses débuts, la photographe réalise des séries, déclinant par là les différentes facettes d'un même thème.

A partir de 1995, une bourse de l'Etat et de la Ville de Neuchâtel lui permet de résider six mois à New York – un séjour qui se prolongera sur cinq ans –, où elle suit notamment des cours à la School of Visual Arts. Plus tard, en 1999, la Cité internationale des arts de Paris met un atelier à sa disposition. Pour sa série de photographies *Rituels urbains*, elle se voit décerner cette même année le Prix de la Fondation HSBC. Depuis 2000, Catherine Gfeller a également recours à la vidéo et au son. Parallèlement à ses activités artistiques, elle obtient en 2003 un DEA en esthétique, éthique et psychanalyse à l'Université de Montpellier³. De 2010 à 2011, le Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds, le Kunstmuseum de Lucerne et le Centre Régional d'Art Contemporain de Sète présentent la première grande rétrospective de son œuvre⁴.

Dans son travail, l'artiste accorde une place prépondérante au thème de la grande ville, dont elle capte la vie, le mouvement, le trafic, les couleurs, le bruit et l'agitation dans d'innombrables séries de photographies et vidéos. Avec son appareil, elle parcourt inlassablement des villes comme New York

² Catherine Gfeller, *Charles Humbert (1891-1958). L'école d'art et la vie culturelle à la Chaux-de-Fonds dans la première moitié du XX^e siècle*, mémoire de licence, Université de Neuchâtel, 1991, non publié; voir aussi l'article de Catherine Gfeller sur Charles-Auguste Humbert, *SIKART Dictionnaire sur l'art en Suisse*, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4025475>, consulté le 16 novembre 2015.

³ Catherine Gfeller, *Inconscient et Sublimation dans l'entrelacs entre arrêt sur images et images en mouvement*, DEA, Université Paul-Valéry Montpellier III, 2003, non publié. Au sujet de la biographie de Catherine Gfeller voir l'article de Séverine Fromageat, *SIKART Dictionnaire sur l'art en Suisse*, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=9618997>, consulté le 16 novembre 2015.

⁴ Peter Fischer et Lada Umstätter (éd.), *Pulsations. Catherine Gfeller*, Lucerne/Poschiavo, Edizioni Periferia, 2010.

ou Paris, et s'immerge dans la foule pour prendre ses photographies. Le portrait que Baudelaire établit au XIX^e siècle à propos du peintre et dessinateur Constantin Guys pourrait aussi s'appliquer à la photographe contemporaine Catherine Gfeller :

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau est celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini⁵.

A l'instar de Baudelaire, Urs Stahel, cofondateur et ancien directeur du Fotomuseum de Winterthur, qualifie Catherine Gfeller de « "flâneuse" contemporaine » et conclut ainsi : « Elle prolonge Baudelaire dans le 21^e siècle. »⁶ L'artiste elle-même mais aussi le spectateur se voient inexorablement exposés à l'excessive stimulation des grandes villes, tel que l'écrit Catherine Gfeller : « Les rues bondées et congestionnées débordent autant que les chambres explosées en myriades d'objets. »⁷ Dans cette description, elle fait allusion à sa série de photographies *Les Dérangeuses* (2008-2009), évoquant des femmes qui n'ont aucun scrupule à mettre sens dessus dessous l'intérieur de leur appartement pour se vautrer avec délectation dans ce chaos. Plusieurs séries de photographies et vidéos sont intitulées d'après les activités de leurs protagonistes féminines, comme par exemple *Les Déshabilleuses* ou *Les Frayeuses* (2007). On chercherait en vain dans son œuvre des *Poseuses* inactives. Le mouvement du modèle aussi bien que celui de la photographe constitue un élément essentiel de son travail.

Dialogue avec les lieux et les artistes

Depuis des années, Catherine Gfeller conçoit des expositions dans les plus prestigieux édifices suisses, pour lesquels elle crée des œuvres en quête de dialogue avec le *genius loci*. Lors de son exposition *New York: Frises urbaines* présentée à La Chaux-de-Fonds en 1997 dans la Villa Turque, où elle a séjourné durant deux semaines, elle a interprété cette œuvre de jeunesse

⁵ Charles Baudelaire, *Constantin Guys. Le peintre de la vie moderne*, Genève, Editions La Palatine, 1943, p. 14.

⁶ Urs Stahel, « La ville, un corps sensible », dans *Catherine Gfeller*, catalogue d'exposition, Bâle, Galerie Carzaniga + Ueker, 2000, s.p.

⁷ Catherine Gfeller, « Vidéo Notes », dans *Pulsations. Catherine Gfeller*, éd. Peter Fischer et Lada Umstätter, Lucerne/Poschiavo, Edizioni Periferia, 2010, p. 121-125, ici p. 121.

de Le Corbusier à l'aide d'une série photographique de détails architectoniques qu'elle a montés en frises⁸.

En 2009, elle a réussi à s'imposer à l'issue de la première mise au concours publique de l'exposition d'été à l'Abbatiale de Bellelay, face aux cinquante-et-un autres concurrents. Dans son rapport final sur la procédure de sélection, le jury a justifié ainsi son choix : «Le jury a finalement choisi le projet "Procession croisée" de Catherine Gfeller pour sa qualité et sa force d'intégration à l'architecture de l'abbatiale. Ce projet ponctue, de l'entrée jusqu'au chœur la succession des espaces et renforce spirituellement et matériellement la lisibilité de la composition architecturale du lieu.»⁹ La figure de la Vierge, à laquelle était très tôt dédiée l'église de Bellelay¹⁰, constituait le leitmotiv de l'exposition de Gfeller¹¹.

Pour la Quadriennale Môtiers en 2015, elle a tourné une vidéo intitulée *La Femme Forêt* dans les bois et autour de la cascade du Val-de-Travers. Les images poétiques de cette œuvre, diffusées dans une cabane à la sortie de Môtiers, préparaient les visiteurs à savourer la nature qui s'étendait devant eux.

L'art de Catherine Gfeller dialogue non seulement avec les lieux et les paysages, mais aussi avec des artistes du passé. En 2004, la Fondation Pierre-Eugène Bouvier a convié dix artistes, dont Catherine Gfeller, à livrer une interprétation personnelle de l'œuvre du peintre neuchâtelois Pierre-Eugène Bouvier au Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds. Catherine Gfeller, qui, en sa qualité d'historienne de l'art, avait déjà publié un ouvrage sur l'artiste en 1995, a choisi comme point de départ de sa production des vues du lac de Neuchâtel par Bouvier¹².

⁸ Catherine Gfeller, *Villa Turque, photographies*, La Chaux-de-Fonds, Editions Montres Ebel S.A., 1999.

⁹ Rapport du Jury, «composé de H. Mollet président, Mmes Caroline Nicod et Valentine Reymond historiennes de l'art, René Koelliker historien de l'art et de Mme Germaine Fendt, tous membres de la commission d'exposition et du conseil de Fondation [...]», Bellelay, le 6 novembre 2009, au nom du Jury, Le président Henri Mollet», Archives de la Fondation de l'Abbatiale de Bellelay.

¹⁰ Jean-Claude Rebetez et Cyrille Gigandet, «Bellelay», dans *Helvetia Sacra*, éd. Bernard Andenmatten et Brigitte Degler-Spengler, Bâle, Schwabe Verlag, 2002, section IV, vol. 3, p. 69-135, plus particulièrement p. 69. La première église de Bellelay est dédiée à un saint régional, Imier, puis à la Vierge dès avant 1192.

¹¹ Fondation de l'Abbatiale de Bellelay (éd.), *Catherine Gfeller. Processions croisées*, catalogue d'exposition, Bienne, Edition clandestin, 2010.

¹² Catherine Gfeller, *Pierre-Eugène Bouvier – Thématique solaire et abstraction géométrique*, Hauterive, Editions Gilles Attinger, 1995.

A l'occasion de l'exposition *Jeanne Lombard et les artistes neuchâteloises 1908-2008* présentée au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel (fin 2008-début 2009), elle a filmé des peintures de l'artiste née au Grand-Saconnex (canton de Genève) en 1865, notamment ses portraits de jeunes filles non datés¹³. A partir de ces séquences elle a monté un film intitulé *Jeune fille sans date*¹⁴.

De février 2015 à janvier 2016, Catherine Gfeller a présenté au Zentrum Paul Klee à Berne sous l'appellation *ZIGZAG ZPK* une douzaine d'installations en relation avec l'art de Klee¹⁵, dans lesquelles elle a utilisé «tous les médiums afin de prolonger les multiples résonances de Paul Klee par des moyens d'expressions contemporains – photographie, vidéo, radio, parcours sonore, écriture, notes, performance, installation, projection – pour créer un dialogue fertile avec l'art de Paul Klee»¹⁶.

Les limites entre la photographie et l'art vidéo

Bien que Catherine Gfeller ait réalisé ces quinze dernières années un nombre considérable d'œuvres d'art vidéo, elle précise dans ses «Vidéo Notes» rédigées en 2010 : «Je viens de la photographie : mes vidéos sont des vidéos de photographes, des photographies en mouvement qui s'étendent dans le temps et scandent l'espace. La caméra vidéo devient un outil qui puise des images fixes à partir d'un défilement incessant.»¹⁷ Si l'on parle généralement de projection dans le domaine de la présentation de l'art vidéo, dans le cas de certaines vidéos de Catherine Gfeller, le terme d'«accrochage» paraît plus approprié. Dans la section *Neuchâtel, c'est quoi?* de l'exposition *Neuchâtel. Une histoire millénaire* du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, on peut voir suspendu au milieu d'une série de peintures à l'huile représentant des vues du lac de Neuchâtel – d'Edouard de Pourtalès, Louis Guillaume, Gustave Poetzsch, Auguste Bachelin, Pierre-Eugène Bouvier et Louis de

¹³ Nicole Quellet-Soguel, «Jeanne Lombard artiste (1865-1945)», dans *Biographies neuchâteloises*, éd. Michel Schiup, Hauterive, Editions Gilles Attinger, 2005, vol. 4, p. 191-196.

¹⁴ Lucie Girardin-Cestone, «Catherine Gfeller, *Jeune fille sans date*, 2009», dans *Séries, suites, variations. Cycles d'estampes de 1500 à aujourd'hui. Aspects de la collection des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel*, Hauterive, Editions Attinger, 2010, p. 100-101, n° 26.

¹⁵ Régine Bonnefoit, «Polyphonie, Fuge, Kontrapunkt und ein Detektiv», *Neue Zürcher Zeitung*, 181 (8 août 2015), p. 47.

¹⁶ Catherine Gfeller, *ZIGZAG ZPK, Liste des interventions au Zentrum Paul Klee*, Berne, février 2015-janvier 2016, 2015, p. 1, document non publié, mis à disposition par l'artiste.

¹⁷ Catherine Gfeller, «Vidéo Notes», *art. cit.*, p. 121.

Meuron –, un écran encadré de noir, diffusant des photographies d'un cours d'eau prises par Catherine Gfeller, qui défilaient en une longue suite de brefs fondus enchaînés¹⁸. Lors de son exposition personnelle à l'Abbatiale de Bellelay en été 2010, elle avait placé dans une chapelle latérale un écran avec une vidéo intitulée *Santa I et II*, qui était devenue une sorte d'autel vidéographique (Pl. XVII).

Pour le Musée de la poche au Musée des enfants Creaviva du Zentrum Paul Klee, où les citoyens bernois sont invités à révéler le contenu de leurs poches de pantalon ou de manteau, Catherine Gfeller a présenté de février à mai 2015 sa vidéo *Secret du sac à main* dans une petite vitrine sur un iPad. Le film en format de poche proposait un voyage à l'intérieur du sac à main de l'artiste. Le spectateur découvrait alors «[u]n petit monde rien qu'à soi profondément lié à la structuration identitaire» de sa propriétaire¹⁹.

Considérant l'œuvre de Catherine Gfeller, Jérôme Neutres établit une distinction entre les «tableaux photos» et les «tableaux vidéos», qui, présentant le même format, peuvent être accrochés les uns à côté des autres dans une exposition, et dont les limites ne sont pas fixes²⁰.

Multi-Compositions – Multi-Sonorités – Multi-Histoires

La photographe travaille avec les techniques de l'exposition multiple, du fondu enchaîné, du montage ou du collage. Conformément aux possibilités de la photographie analogique, Catherine Gfeller a eu recours une fois encore à l'exposition multiple d'un seul et même négatif dans sa série de photographies *New York: Frises urbaines* (1996-1998), puis a monté les prises de vue à l'aide de ciseaux et de colle sous forme de frises²¹. En assemblant des images numériques sur son écran d'ordinateur, elle crée à partir de 1998 des compositions complexes, auxquelles elle donne le nom de «Multi-Compositions». C'est depuis cette époque qu'elle privilégie la caméra vidéo pour ses prises de vue, car pour elle, l'appareil photo ne réagit pas assez

¹⁸ L'œuvre porte le titre *Lac en Huit* (2004-2011), vidéo Pal, couleurs, sans son, en boucle. Une photographie de cet accrochage est reproduite dans Vincent Callet-Molin et Chantal Lafontant Vallotton (éd.), *Neuchâtel. Une histoire millénaire. Entre régionalisme et ouverture sur le monde*, Neuchâtel, Editions Alphil, 2011, p. 11.

¹⁹ Jean-Claude Kaufmann, *Le sac. Un petit monde d'amour*, Paris, Editions Jean-Claude Lattès, 2011, p. 71.

²⁰ Jérôme Neutres, «Les percepts de Catherine Gfeller ou la vidéo allée avec la photo», dans *Au plus noir du jour. Catherine Gfeller*, catalogue d'exposition, Bâle, Galerie Carzaniga, 2014, p. 2-4.

²¹ Entretien de Régine Bonnefoit avec Catherine Gfeller au Zentrum Paul Klee, 21 mars 2015, non publié.

vite. Lorsqu'elle entame un nouveau projet, Catherine Gfeller filme d'abord spontanément, sans se sentir assujettie à un plan quelconque. Ce premier pas sur le chemin de l'œuvre, elle le nomme «pré-mouvement, pré-geste, pré-vision»²². Une fois ce flot d'images captées, elle les visionne pour n'en sélectionner que quelques-unes, qu'elle copie à l'aide du logiciel de montage vidéo *Final Cut Pro* et qu'elle monte en procédant à des superpositions et à des juxtapositions grâce à un programme de traitement d'images. Tout photographe qui travaille de manière traditionnelle procède par soustraction en sélectionnant un extrait d'une prise de vue, qui fonctionne comme partie représentative de l'ensemble. En revanche, le traitement numérique permet de travailler, comme dans la peinture, de manière additionnelle, c'est-à-dire de réunir en une image des fragments photographiés isolément. Les scènes qui se succèdent dans le temps sont rassemblées en une seule composition, dite «Multi-Composition», dont la caractéristique principale est la simultanéité de divers angles visuels et de plusieurs scènes. L'artiste commente en ces termes la phase de sélection des images dans le matériel filmé: «En faisant jouer les différentes vitesses du déroulement de la bande, je vais fouiller dans les entrailles de la boîte noire un peu comme si je déplaçais les vingt-quatre images par seconde une à une. [...] Le vidéostill [*sic*] devient un matériau brut que je triture, une matière première que je malaxe.»²³ Elle compare le choix d'une image précise durant le visionnement du film à une seconde prise de vue photographique²⁴.

D'autres photographes contemporains procèdent de manière semblable pour le montage de leurs images. Tel est le cas, par exemple, d'Andreas Gursky. Les prises de vue isolées ne sont pour lui que du «matériau brut», à partir duquel il construit son image. L'«image parfaite» provient du «montage d'une superposition d'images tirées de films»²⁵.

Dans le film intitulé *Jeune fille sans date* mentionné ci-dessus, l'image nouvelle se substitue chaque fois insensiblement à la précédente. La première image s'efface donc de notre mémoire lorsque la suivante se présente devant nos yeux, bien qu'elle reste, encore un instant, à l'arrière-plan (Pl. XVIII). L'impression d'ensemble n'est pas sans rappeler le palimpseste, sur lequel l'ancienne écriture demeure encore faiblement perceptible, quand bien même

²² Catherine Gfeller, «Vidéo Notes», *art. cit.*, p. 123.

²³ *Ibid.*, p. 121-122.

²⁴ *Ibid.*, p. 122: «Faire arrêt sur image revient à photographier une seconde fois, photographier non pas en cadrant dans le réel mais directement dans le corps de la séquence vidéo.»

²⁵ Au sujet de cette technique de montage, voir Bernd Stiegler, *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2009, p. 99, 101: «Das „perfekte Bild“ stellt zudem eine Art montierte Überblendung von Filmstills dar [...]».

la nouvelle la recouvre²⁶. Le palimpseste est le thème de la vidéo de Catherine Gfeller *Encre/Méditerranée*, réalisée en 2009. On y voit une main masculine qui écrit avec un stylo plume à encre noire sur une feuille portant l'en-tête de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, dont la localisation au bord de la Méditerranée explique la seconde partie du titre. Dans une séquence suivante, une enveloppe et un carnet de notes viennent masquer la feuille dont l'écriture s'efface lentement. Sans se laisser déconcerter, le scripteur continue de consigner ses lignes dans le carnet de notes, son écriture se superposant à la précédente. Puis la plume trace ses phrases dans l'espace vide, donnant naissance à une troisième couche d'images – et par conséquent à une troisième couche d'écriture. Par moments, la plume va et vient entre les différents plans d'images, écrivant simultanément sur la première feuille et dans le carnet de notes. Mains et stylo doublent, puis triplent, tandis que le spectateur entend sans cesse la pointe de la plume crisser sur le papier (Pl. XIX)²⁷.

Dans *Jeune Fille sans date*, non seulement les images se superposent, mais aussi les sons. A chaque image, l'artiste décline d'une voix monotone le thème, la technique et les dimensions, comme par exemple : « Portrait de jeune fille, sans date, huile et gouache sur toile, marouflé sur carton, 46 x 30 cm ». Peu à peu, les commentaires de l'artiste s'entremêlent pour n'être bientôt plus qu'un brouhaha polyphonique.

L'un des moyens dont Catherine Gfeller se sert constamment pour cumuler les angles visuels et les images est le reflet. Une vue à travers la vitre d'une fenêtre ne montre pas seulement ce qui se trouve derrière celle-ci, mais aussi ce qui est situé devant et qui se reflète en elle. En toute logique, on aperçoit dans bon nombre de photographies le reflet de l'artiste elle-même, caméra au poing²⁸. Les surfaces vitrées, ainsi que les glaces des moyens de transport publics, les rétroviseurs, les vitrines et les architectures en verre font partie de ses motifs préférés. Dans sa *Ville de rêves*, elle projette à maintes reprises le *Baldaqin de verre*, une construction qui se trouve sur la place devant la gare de Berne. Ce titre désigne une installation de dix photographies en grand format, imprimées sur toile, qu'elle a exposées sur la paroi de la colline nord du Zentrum Paul Klee dans le cadre de *ZIGZAG ZPK*. Dans cha-

²⁶ Thomas Koebner, *Filmbilder – Sinnbilder. Schriften zum Film. Fünfte Folge*, Remscheid, Gardez! Verlag, 2007, p. 19.

²⁷ Vidéo *Encre/Méditerranée*, 2009, 9'09". On peut visionner un extrait de cette vidéo sur le site web personnel de l'artiste, <http://www.catherinegfeller.com/fr/videos/view/80169/encre-mediterranee-2009-9-09-extrait-34/?of=27>, consulté le 7 mai 2017.

²⁸ Gfeller a consacré à ce thème une série particulière, intitulée *Self-Camera* (2000-2007). Voir le site web personnel de l'artiste, <http://www.catherinegfeller.com/en/photo/serie/1779/self-camera-2000-2007/view/82397/selfcamera-xv/?of=13>, consulté le 7 mai 2017.

cune de ces images, des « photographies de la Ville de Berne contemporaine prises par Catherine Gfeller sont superposées et insérées dans les tableaux de Paul Klee »²⁹. Les façades en verre, comme celles du Zentrum Paul Klee, permettent l'interpénétration de l'intérieur et de l'extérieur recherchée par la photographe. En 1928, László Moholy-Nagy prône cette imbrication comme une découverte du *Neues Bauen* (Nouvelle Construction) : « L'intérieur et l'extérieur s'interpénètrent dans le reflet des fenêtres. La distinction entre les deux n'est plus possible. La masse du mur, contre laquelle tout ce qui était "extérieur" venait se heurter jusqu'alors, s'est dissoute et laisse l'environnement affluer dans le bâtiment. »³⁰ Près de quatre-vingts ans plus tard, Catherine Gfeller décrit le même phénomène en des termes analogues : « L'espace public pénètre l'espace privé et imprègne ses caractéristiques de multiplicité, de saturation, de superposition, de désir d'ubiquité. »³¹

Dans la vidéo *Drive through sentimental* tirée de la série *States* (2001), elle filme le paysage qui se reflète dans le rétroviseur de sa voiture en marche. Mais étrangement, ce sont les mêmes images qui apparaissent sans cesse dans le miroir, bien que le véhicule continue à avancer. Parallèlement aux bruits du moteur, le spectateur entend l'artiste chuchoter pendant qu'elle conduit son auto. Par moments, ses mots, qui expriment des sentiments, des souvenirs et des associations d'idées suscitées par le paysage, riment. A chaque mot, le mouvement s'arrête une fraction de seconde tandis que l'image dans le miroir se fige en une photographie (Pl. XX)³². Catherine Gfeller définit la valeur des mots dans ses vidéos comme suit :

Dans mes bandes sonores : c'est parlé, c'est chuchoté, c'est respiré. Je ne cherche pas à faire des documentaires ni à rendre des sons précis, des mots

²⁹ Catherine Gfeller, *ZIGZAG ZPK, Liste des interventions au Zentrum Paul Klee*, op. cit., p. 3 : « Ville de rêves, paroi de la colline Nord. En lien avec l'exposition Paul Klee et Bern (13 février 2015-17 janvier 2016). Compositions photographiques monumentales (jusqu'à 4 m) imprimées sur toile et suspendues sur la grande paroi de la colline nord (50 mètres de longueur). » En 2016, Catherine Gfeller a fait don de dix œuvres composant *Ville de rêves* à l'Université de Neuchâtel où elles sont exposées en permanence dans les bâtiments de la FLSH et de l'UniMail.

³⁰ László Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist*, New York, George Wittenborn/Schultz, 1947 [1928], p. 62 : « Fenestrations produced the inward and outward reflections of the windows. It is no longer possible to keep apart the inside and outside. The mass of the wall, at which all the "outside" previously stopped, is now dissolved and lets the surroundings flow into the building. »

³¹ Catherine Gfeller, « Vidéo Notes », art. cit., p. 121.

³² On peut visionner un extrait de la vidéo *Drive through sentimental*, 2001, 1'33" sur le site web de Catherine Gfeller : <http://www.catherinegfeller.com/fr/installations-multi-ecrans/view/80068/drive-through-sentimental-2001-1-33/?of=10>, consulté le 7 mai 2017.

clairs comme de l'eau de roche, des mots qui seraient des informations, des renseignements sur une réalité montrée. J'aime brouiller les pistes et ajouter une touche de subjectivité pour installer un climat mental créant un décalage avec les données visuelles³³.

Drive through sentimental fait partie d'une installation de quatre moniteurs qui présentent simultanément plusieurs vidéos, dont l'une porte le titre *Brouillages*³⁴. Sur fond d'images de paysages défilent des lignes de texte sur l'écran. Provenant de directions diverses, elles ne cessent de s'entrecroiser. Parallèlement aux bruits du moteur, on entend en même temps la voix de Catherine Gfeller qui commente l'essence de sa création sous forme d'aphorismes. En raison de la superposition simultanée de plusieurs commentaires et de lignes de texte, le spectateur atteint les limites de sa réceptivité. A l'instar de ses «Multi-Compositions», l'artiste crée dans le domaine auditif des «Multi-Sonorités».

Catherine Gfeller ne filme pas seulement des scènes dans des miroirs ; pour elle, la caméra est elle-même un miroir dans lequel se reflètent les êtres humains au milieu du «tohu-bohu» des grandes villes. A cet égard, le travail artistique de Gfeller évoque l'image du «peintre de la vie moderne» que Baudelaire compare «à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie»³⁵.

La comparaison de ses «Multi-Compositions» avec les images d'un kaléidoscope, à l'intérieur duquel un système de miroirs produit des structures colorées et ordonnées de façon symétrique, a été plusieurs fois évoquée dans la littérature concernant Catherine Gfeller. Urs Stahel décrit la première impression ressentie en observant ses «Multi-Compositions» new-yorkaises : «Ce sont d'abord des images de structures, des images matérielles, des images en couleur. [...] les pulsations de la ville et les mouvements de la photographe se multiplient pour former des images de kaléidoscope.»³⁶ Le terme de «structure» renvoie à une caractéristique importante des photographies de l'artiste. Selon Gottfried Jäger, l'exposition multiple ou la superposition a une conséquence directe sur la création : «[...] l'illustration

³³ Catherine Gfeller, «Vidéo Notes», *art. cit.*, p. 124-125.

³⁴ On peut visionner un extrait de la vidéo *Brouillages*, 2001, 2'19" sur le site web de l'artiste : <http://www.catherinegfeller.com/fr/installations-multi-ecrans/view/80066/brouillages-2001-2-19?of=9>, consulté le 7 mai 2017.

³⁵ Charles Baudelaire, *Constantin Guys. Le peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 14.

³⁶ Urs Stahel, «La ville, un corps sensible», *art. cit.*, s.p.

photographique figurative passe à l'arrière-plan en faveur des processus de création de structures photographiques»³⁷. Il convient d'expliquer ce phénomène à la lumière d'une œuvre de Catherine Gfeller tirée de la série *Frisés urbaines* (1996-1998) et intitulée *Multistories* (Pl. XXI). Dans cette dernière, plusieurs séquences d'une scène de rue new-yorkaise avec des piétons, des voitures et des bus, sont montées selon le principe de la superposition en cinq images juxtaposées verticalement. La succession de bandes horizontales et verticales, notamment celles des passages cloutés, génère un tempo qui correspond au rythme trépidant de la grande ville. La photographe modifie les couleurs, qu'elle réduit au rouge, au noir et au blanc, mais qui, en se superposant à d'autres surfaces transparentes, peuvent également prendre des teintes roses et grises. La répétition rythmique des formes et des couleurs engendre un staccato dynamique qui suggère le mouvement. Ceci nous rappelle la série des tableaux new-yorkais *Boogie-Woogie* de Mondrian, qui transmettent le rythme animé de la capitale, mais aussi celui du boogie-woogie³⁸. Plutôt que parler de structure, Catherine Gfeller préfère parler d'un «tissu urbain» : «[...] les taxis s'entrecroisent avec les bus, les bâtiments et les échafaudages sont imbriqués les uns dans les autres, se font traverser par la foule dans un tohu-bohu panoramique. Les éléments épars (bureaux, portes, slogans publicitaires, reflets, camions, personnages) se mélangent et se répondent, faisant partie d'un même tissu urbain»³⁹. Les objets isolés passent à l'arrière-plan en faveur de ce «tissu urbain».

Catherine Gfeller aime s'immerger dans l'animation et s'adonner à la chasse aux images. Sa «Multi-Composition» *Temps de la fête* (fête de Zurich, Pl. XXII) comprend neuf champs, à l'intérieur desquels les grandes roues qui tournent, les manèges à sièges suspendus par des chaînes et les

³⁷ Gottfried Jäger, «Versuch einer Typologie», dans *Abstrakte Fotografie*, éd. Thomas Kellein et Angela Lampe, catalogue d'exposition, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000, p. 201-204, ici p. 203 : «Danach kann – als Arbeitsthese – Abstrakte Fotografie als Sammelbegriff für eine Kunstform verstanden werden, in der die gegenständliche fotografische Abbildung zugunsten fotografischer Strukturbildungsprozesse in den Hintergrund tritt.»

³⁸ Urs Stahl a comparé les photographies de grandes villes de Catherine Gfeller aux tableaux *Boogie Woogie* de Mondrian. Voir Luc Debraine, «Catherine Gfeller : un an chez Paul Klee», *L'Hebdo*, 13 (26 mars 2015), p. 52-55, ici p. 55. Au sujet de la découverte par Mondrian de la musique *Boogie Woogie* à New York voir Eric Domela Nieuwenhuis, «“Last night I dreamed a new composition”. Historical sources on Mondrian's final work», dans *Inside out. Victory Boogie Woogie. A material history of Mondrian's masterpiece*, éd. Maarten Van Bommel, Hans Janssen et Ron Spronk, La Haye, Amsterdam University Press, 2012, p. 35-51.

³⁹ Catherine Gfeller, «New York : urban rituals», dans Catherine Gfeller, *Urban rituals*, Arles/[Paris], Actes Sud/Fondation CCF pour la Photographie, 1999, p. 9-10, ici p. 9.

attractions mécaniques *high-tech* les plus modernes font virevolter les humains dans les airs⁴⁰. L'œil ne peut saisir que des bribes de cette exubérante confusion. Rien qu'en voyant l'image, le spectateur est pris de vertige. L'organisation axisymétrique de la composition autour d'une zone centrale renforce l'impression d'un motif kaléidoscopique. De par leur superposition et leur agencement, des fragments de réalité se transforment en un patchwork abstrait. Dans ses « Vidéo Notes », Catherine Gfeller revendique l'abstraction lorsqu'elle précise : « La physicalité du vidéogramme m'attire davantage que son potentiel narratif. »⁴¹ Dans le même texte, elle explique que la « coprésence des éléments », au sens d'une simultanéité, est plus importante pour elle que le « contenu narratif » d'une image⁴². A l'instar d'Henri Bergson, Catherine Gfeller rejette la vision linéaire du temps : elle le considère non pas comme une succession ordonnée d'événements, mais plutôt comme un scénario, où s'accomplissent simultanément plusieurs événements⁴³.

« Hier et demain en tant que simultanéité »

Pour la cafétéria du Zentrum Paul Klee, l'artiste a conçu dans le cadre de ZIGZAG ZPK toute une série de sets de table, reproduisant des détails d'œuvres de Klee ainsi que des citations tirées de ses écrits ou des titres de ses œuvres. Elle a choisi pour l'un d'eux une phrase extraite du journal intime de Klee, qui répond à sa quête de simultanéité : « Hier et aujourd'hui en tant que simultanéité. » Pour illustrer le phénomène de la simultanéité en peinture, Klee a utilisé la comparaison avec la polyphonie dans la musique⁴⁴. A partir des années 1920, il pratique une méthode de composition qu'il qualifie de

⁴⁰ L'œuvre a été réalisée dans le cadre d'un essai photographique de Catherine Gfeller sur la Ville de Zurich, à la demande de la Banque Leu. Voir Andreas Honegger et al., *Im Wechsel der Perspektiven. 250 Jahre Bank Leu*, avec illustrations de Catherine Gfeller, Zurich, Orell Füssli Verlag AG, 2005.

⁴¹ Catherine Gfeller, « Vidéo Notes », *art. cit.*, p. 122.

⁴² *Ibid.*, p. 125.

⁴³ Henri Bergson, « Durée et simultanéité. A propos de la théorie d'Einstein (1922) », dans Henri Bergson, *Mélanges*, éd. André Robinet, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 57-244.

⁴⁴ Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*, éd. par la Fondation Paul Klee, Kunstmuseum Berne, Stuttgart/Teuffen, Gerd Hatje/Arthur Niggli, 1988, p. 440, n° 1081 : « Gestern und morgen als Gleichzeitiges. Die Polyphonie in der Musik kam diesem Bedürfnis einigermassen entgegen. » (« Hier et aujourd'hui en tant que simultanéité. La polyphonie dans la musique pourrait répondre dans une certaine mesure à ce besoin. »)

« polyphonie picturale » selon le modèle de la théorie du contrepoint⁴⁵. Dans la musique contrapuntique, qui s'est développée durant la fin du Moyen Âge pour atteindre son apogée chez Jean-Sébastien Bach, différentes mélodies se juxtaposent. Bien que chacune d'elles comporte une dynamique personnelle et autonome, elles conservent une corrélation harmonieuse, donnant par là-même l'impression d'un tout organisé. Par analogie avec la musique polyphonique, la « polyphonie picturale » signifie pour Klee la « consonance » de plusieurs lignes ou de plusieurs couches d'aquarelle transparentes superposées. Ce n'est pas un hasard si Catherine Gfeller a choisi comme fondement d'une œuvre de sa série de compositions *Ville de rêves* l'aquarelle de Klee *polyphon gefasstes Weiss (blanc polyphoniquement serti)*, où des surfaces chromatiques se chevauchant dans la transparence « résonnent ensemble » harmonieusement (Pl. XXIII)⁴⁶.

Polyphonie photographique

Au travers de l'exposition multiple ou de la superposition de prises de vue numériques, Catherine Gfeller pratique une sorte de polyphonie photographique⁴⁷. En contrepoint à l'exposition *Klee à Berne*, elle a présenté au Zentrum Paul Klee sa vidéo *Ville en fugues* sur deux écrans réunis en un diptyque (Pl. XXIV). Suivant les lois musicales de la fugue, elle a fait défiler en fondus enchaînés des scènes filmées à Berne donnant à voir des passants et des tramways en marche ; les façades des maisons se reflètent dans les vitres de ces derniers. La vidéo s'inspire des réflexions de Klee sur la simultanéité et la polyphonie picturale, qu'il avait vues parfaitement appliquées dans une peinture de Delaunay, *Les fenêtres sur la ville* (1912), et qu'il compare à une fugue⁴⁸. Klee imagine comment la musique serait entendue si elle était jouée à l'envers, et compare ce mouvement rétrograde au « reflet dans les vitres latérales d'un tramway en marche » :

La peinture polyphonique est supérieure à la musique en ce sens que l'élément temps y est plutôt une donnée spatiale. La notion de simultanéité

⁴⁵ Paul Klee, « Beitrag für den Sammelband "Schöpferische Konfession" », dans Paul Klee, *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, éd. Christian Geelhaar, Cologne, DuMont Schauberg, 1976, p. 118-122, ici p. 122.

⁴⁶ Paul Klee, *Catalogue Raisonné, 1927-1930*, éd. par la Fondation Paul Klee, Kunstmuseum Berne, Berne, Benteli, 2001, vol. 5, p. 482, n° 5256.

⁴⁷ Régine Bonnefoit, « Polyphonie, Fuge, Kontrapunkt und ein Detektiv », *art. cit.*, p. 47. Voir également Luc Debraine, « Catherine Gfeller : un an chez Paul Klee », *art. cit.*, p. 54 : « Elle pousse à bout son invitation à dialoguer avec Klee dans ses compositions polyphoniques. »

⁴⁸ Karin von Maur, *Vom Klang der Bilder*, Munich, Prestel, 1999, p. 54.

y apparaît plus riche encore. Pour faire comprendre le mouvement rétrograde que j'imagine en musique, je rappellerai les images reflétées par les vitres latérales d'un tramway en marche. Aussi, cherchant à faire porter l'accent dans l'art sur la temporalité, selon le modèle d'une fugue, Delaunay choisit-il un format en longueur, impossible à embrasser d'un seul coup d'œil⁴⁹.

Dans la *Ville en fugues* de Catherine Gfeller, le phénomène de la simultanéité est déjà traité en soi par le biais de la diffusion de deux vidéos sur deux écrans.

The City is passing through you

En 2014, Catherine Gfeller a présenté au Wits Art Museum à Johannesburg une exposition portant le titre programmatique *The City is passing through you*. Ce titre évoque les innombrables impressions de la grande ville qui envahissent l'individu. Il rappelle ce que l'artiste écrit en 1999 (« Les courbes colorées des voitures entrent dans le jeu des façades [...] »⁵⁰) et fait penser au célèbre tableau d'Umberto Boccioni, *La rue entre dans la maison* (Pl. XXV). Quatre-vingts ans plus tôt, dans l'hebdomadaire *Der Sturm*, Boccioni décrit en ces termes la simultanéité d'impressions sensorielles : « L'autobus s'élance dans les maisons qu'il dépasse, et à leur tour les maisons se précipitent sur l'autobus et se fondent avec lui. » Par le biais de sa peinture *La rue entre dans la maison*, il explique ce qu'il entend par « [l]a simultanéité des états d'âme dans l'œuvre d'art » :

En peignant une personne au balcon, vue de l'intérieur, nous ne limitons pas la scène à ce que le carré de la fenêtre permet de voir ; mais nous nous efforçons de donner l'ensemble de sensations visuelles qu'a éprouvées la personne au balcon : grouillement ensoleillé de la rue, double rangée des maisons qui se prolongent à sa droite et à sa gauche, balcons fleuris, etc. [...] il faut que le tableau soit la synthèse de ce dont on se souvient et de ce que l'on voit. Il faut donner l'invisible qui s'agite et qui vit au delà [*sic*] des épaisseurs, ce que nous avons à droite, à gauche et derrière

⁴⁹ Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*, op. cit., p. 440 et 442, n° 1081 : « Die polyphone Malelei ist der Musik dadurch überlegen, als das Zeitliche hier mehr ein Räumliches ist. Der Begriff der Gleichzeitigkeit tritt hier noch reicher hervor. Um die Rückwärtsbewegung die ich mir für die Musik ausdenke zu veranschaulichen, erinnere ich an das Spiegelbild in den Seitenfenstern in der fahrenden Trambahn. Den Accent in der Kunst nach dem Beispiel einer Fuge im Bild auf das Zeitliche zu verlegen versuchte Delaunay durch die Wahl eines unübersehbar langen Formates. »

⁵⁰ Catherine Gfeller, « New York : urban rituals », art. cit., p. 9.

nous, et non pas le petit carré de vie artificiellement serré comme entre les décors d'un théâtre⁵¹.

Boccioni définit ici la simultanéité comme la perception concomitante de faits objectifs et des sentiments, pensées et souvenirs qu'elle fait naître. Une année après la parution de l'article de Boccioni dans *Der Sturm*, Paul Klee exprime dans un petit dessin à la plume ce don humain de la perception à plusieurs niveaux. L'œuvre donne à voir un visage divisé en deux parties sur une surface dressée à l'oblique dans l'espace. Dans la moitié gauche du visage, l'œil est ouvert alors que celui qui se trouve dans la moitié droite est fermé. Le titre écrit sous le dessin par l'artiste est énoncé comme suit : « Ein Auge welches sieht/das andre welches fühlt » (*Un œil voit/l'autre ressent*) (Fig. 28)⁵². Dans ses « Vidéo Notes », Catherine Gfeller parle d'« objets hybrides », qu'elle appelle des « percepts », et qui « se situent entre la perception et la sensation »⁵³. Le cerveau serait « tout à fait capable de naviguer entre ces multi-couches »⁵⁴. Pendant le montage des « vidéostills », elle intègre dans le résultat final de nombreux facteurs tels que « la mémoire, le désir, le fantasme, le rêve ; d'autres sphères pénètrent l'image, se mêlent aux composantes de la réalité »⁵⁵. La superposition de la vision, du ressenti et du subconscient justifie aussi, au sens figuré, le préfixe latin « multi » pour ses compositions. Malgré le caractère abstrait de ses œuvres, elle les désigne comme s'approchant davantage de la perception humaine que du simple rendu d'une seule vue : « Je suis plus réelle, plus réaliste en acceptant, [...], en accueillant tous ces registres qu'en voulant montrer un seul aspect. »⁵⁶

« La vidéo est une machine à voir »

Selon Catherine Gfeller, la caméra vidéo n'est pas seulement supérieure à l'appareil photo mais aussi à l'œil. Dans ses « Vidéo Notes », elle explique que la décomposition du film en images isolées révèle « des choses non perçues et

⁵¹ Umberto Boccioni, « Simultanéité futuriste », *Der Sturm*, 190/191 (1913), p. 151.

⁵² Paul Klee, *Catalogue Raisonné 1913-1918*, éd. par la Fondation Paul Klee, Kunstmuseum Berne, Berne, Benteli, 2000, vol. 2, p. 172, n° 1200.

⁵³ Catherine Gfeller, « Vidéo Notes », art. cit., p. 122.

⁵⁴ Interview de Catherine Gfeller par Christine Gonzalez dans l'émission radio *Vertigo*, RTS, 19 février 2015, 16'58", <https://pages.rts.ch/la-1ere/programmes/vertigo/6517389-vertigo-du-19-02-2015.html#timeline-anchor-segment-6553957>, consulté le 22 octobre 2017.

⁵⁵ Catherine Gfeller, « Vidéo Notes », art. cit., p. 122.

⁵⁶ Interview de Catherine Gfeller par Christine Gonzalez, 19 février 2015.

non voulues sur le moment»⁵⁷. Elle utilise la caméra vidéo comme une sonde, qui lui «permet d'enregistrer ce que l'œil n'a pas le temps de percevoir dans le flux de la vie, dans la vitesse de la ville, dans le défilement des passants, dans la répétition des gestes. [...] La caméra vidéo capte en continu et prend "sans tabou" ce que l'œil n'a pas le temps de hiérarchiser, de classer, de prendre ou de laisser»⁵⁸. Depuis la fin du XIX^e siècle, la photographie a pour rôle de compenser la déficience visuelle de l'être humain, insuffisance physique qu'Hermann von Helmholtz avait déjà diagnostiquée en son temps, et de fonctionner comme un intermédiaire entre le visible et l'invisible⁵⁹. Les photographies d'un cheval au galop prises par Eadweard Muybridge avaient déjà démontré cette incroyable capacité de l'appareil photo à décomposer les mouvements rapides en phases infinitésimales que l'œil humain ne parvient en principe pas à capter. Catherine Gfeller en conclut qu'elle voit des choses durant le visionnement des images, choses qu'elle n'avait pas remarquées en tournant le film. Elle écrit à ce propos: «[...] dans la caméra se fabriquent des scènes qui n'ont jamais eu lieu dans la réalité. Me voilà loin du "ça a été" de Roland Barthes. Je dirais plutôt "ça n'a jamais eu lieu et pourtant c'est enregistré dans la boîte noire de la caméra". La vidéo est une machine à voir»⁶⁰.

Mouvement

En partant à la chasse aux images dans la cohue des grandes villes, Catherine Gfeller et sa caméra se trouvent constamment en mouvement: «Le corps imprime à la caméra ses propres mouvements, ses transports.»⁶¹ Le flux général de la foule entraîne une accentuation du mouvement: celui-ci double lorsqu'à pied, la photographe prend des voitures en marche ou des passants qui pressent le pas. Il triple lorsqu'en marchant, elle photographie des choses en mouvement depuis la vitre d'un bus en marche. Dans ses «Vidéo Notes», elle explique le phénomène comme suit:

⁵⁷ Catherine Gfeller, «Vidéo Notes», *art. cit.*, p. 122.

⁵⁸ Citations extraites de *ibid.*, p. 121, 123.

⁵⁹ Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2006, p. 87-88.

⁶⁰ Catherine Gfeller, «Vidéo Notes», *art. cit.*, p. 123; Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, 1980, p. 120: «La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. [...] Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. [...] Le nom du noème de la Photographie sera donc: "Ça-a-été" [...]»

⁶¹ Catherine Gfeller, «Vidéo Notes», *art. cit.*, p. 124.

La vitesse fait partie intégrante de la composition. C'est elle qui décide des formes, de leur lisibilité, de leur flou, de leurs contours, de leur résonance. Les silhouettes des passagers des bus, les passants dans les rues sont des «motifs défilants» avant d'être des portraits individualisés – comme si leur seul intérêt résidait dans leur statut d'«êtres mouvants». Les moyens de transport sont comme un objectif supplémentaire de la caméra. Je m'en remets à eux pour presser sur le déclencheur presque automatiquement presque aveuglément là où ils me mènent. Par exemple, à Los Angeles, le long de Venice Beach, c'est le bus qui a décidé d'aller à tel endroit et qui «a peint» tel itinéraire, a débusqué tels sujets⁶².

L'accentuation du mouvement rappelle les réflexions de Klee sur ce qu'un homme perçoit, en marchant sur le pont d'un transatlantique: «1. Son propre mouvement, 2. La course du navire, qui peut aller en sens contraire, 3. La direction et la vitesse du courant, 4. La rotation de la terre, 5. Sa révolution, 6. Tout autour, les révolutions de la lune et les planètes. Résultat: un complexe de mouvements dans l'univers, ayant pour centre le Moi sur le vapeur.»⁶³

En superposant et en juxtaposant divers angles de vue d'une seule et même scène, Catherine Gfeller parvient à suggérer une impression de mouvement au spectateur de ses «Multi-Compositions». Dans le catalogue de l'exposition organisée en 2004 par la Fondation Pierre-Eugène Bouvier au Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds, l'artiste précise comment ses moyens lui ont permis de mettre en mouvement les vues de lac statiques du peintre neuchâtelois (Pl. XXVI):

Ses peintures du lac ne laissent pas de place pour la suggestion de mouvement, de vibration de l'air, du flux de l'eau – un peu comme une photographie «arrête» le flux de temps. Le traitement de la couleur fait également penser à la photographie: P.-E. Bouvier utilise des demi-teintes opaques, transparentes, plates comme des glaciés qui se superposent. C'est donc autour de ce thème lacustre que s'articule mon projet pour l'exposition Bouvier de 2004 en mettant en question son souci de l'immobilité et du statisme des formes à travers le médium photographique. J'ai créé des «multi-compositions» où le lac est traité par montages et superpositions

⁶² *Ibid.*

⁶³ Paul Klee, «Beitrag für den Sammelband "Schöpferische Konfession"», *art. cit.*, p. 121: «1. die eigene Bewegung, 2. die Fahrt des Schiffes, welche entgegengesetzt sein kann, 3. die Bewegungsrichtung und Geschwindigkeit des Stromes, 4. die Rotation der Erde, 5. ihre Bahn, 6. die Bahnen von Monden und Gestirnen drum herum. Ergebnis: ein Gefüge von Bewegungen im Weltall, als Zentrum das Ich auf dem Dampfer.»

d'images. En variant le point de vue, la perception du lac est ainsi « mise en mouvement »⁶⁴.

La dynamisation des images statiques dans ses « tableaux photos » estompe les démarcations avec ses « tableaux vidéos ». Voilà « qui donne l'impression », selon Jérôme Neutres, « de voir des films encadrés et des photographies sur écrans, et permet d'effacer tout clivage ou opposition binaire entre les deux médiums ici littéralement dépassés »⁶⁵. C'est la technique des « Multi-compositions » qui abolit les frontières avec le film.

Traduit de l'allemand par Françoise Senger

⁶⁴ Fondation Pierre-Eugène Bouvier (éd.), *Pierre-Eugène Bouvier (1901-1982). Dix artistes neuchâtelois contemporains*, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Editions Virages, 2004, s.p.

⁶⁵ Jérôme Neutres, « Les concepts de Catherine Gfeller ou la vidéo allée avec la photo », *art. cit.*, p. 2-4, ici p. 2.

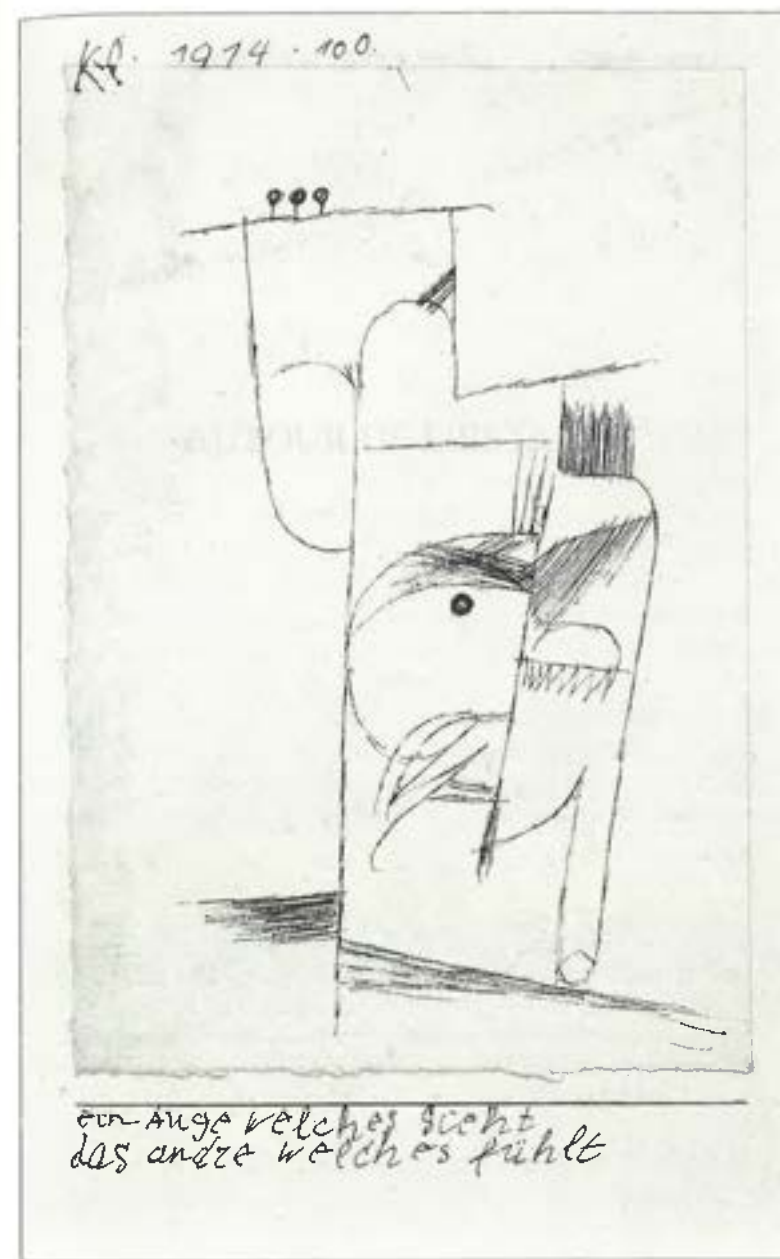


Fig. 28. Paul Klee, *Ein Auge welches sieht/das andre welches fühlt* (*Un œil voit/l'autre ressent*), 1914, plume sur papier, 11,7 x 8 cm, collection privée, prêt permanent au Von der Heydt-Museum Wuppertal. © Wuppertal, Medienzentrums. Photo : Antje Zeis-Loi.

AUTOUR DE L'ESTAMPE

LES TROMPETTES DE LA RENOMMÉE.
GRAVURES MILANAISES
POUR CHEF MERCENAIRE FRIBOURGEOIS

Verena VILLIGER STEINAUER
Musée d'art et d'histoire Fribourg

En décembre 1633, un étudiant fribourgeois soutient sa thèse à Milan, dans l'église Saint-Charles du Collège Helvétique. Ce Jacques Keigler vient d'achever ses études en théologie. Selon l'usage, la soutenance est annoncée par une somptueuse affiche (Fig. 29)¹. Cette estampe publie non seulement le contenu de la thèse, mais encore la dédicace aux mécènes qui ont permis au candidat de fréquenter la prestigieuse institution milanaise. Fondé en 1576 durant la Réforme catholique par l'archevêque Charles Borromée, c'est un séminaire destiné au clergé de la Suisse catholique, des Grisons, du Valais et de leurs pays sujets². Deux places y étaient toujours réservées à de jeunes Fribourgeois pourvus d'une bourse de leur gouvernement³. En sus, Jacques Keigler a dû recevoir un important soutien des demi-frères François-Pierre et Albert-Nicolas Koenig dits de More, chefs mercenaires fribourgeois⁴.

¹ Maria Canella et Antonella Gradellini (dir.), *Grandezza e splendori della Lombardia spagnola, 1535-1701*, catalogue d'exposition, Milan, Skira, 2002, p. 109; Alessia Alberti, «Un aspetto della festa barocca nella Milano del Seicento: le incisioni per tesi di Giovanni Paolo Bianchi», *Rassegna di Studi e di Notizie*, 36/40 (2013), p. 103-129, en particulier p. 108-109. Alessia Alberti collabore à la Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, et à l'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan.

² Marco Jorio (dir.), *Dictionnaire historique de la Suisse*, Hauterive, G. Attinger, 2004, vol. 3, p. 375-376.

³ Verena Villiger, *Pierre Wuilleret*, catalogue d'exposition, Berne, Benteli, 1993, p. 35.

⁴ A leur propos, voir Verena Villiger, Jean Steinauer et Daniel Bitterli, *Les chevauchées du colonel Koenig. Un aventurier dans l'Europe en guerre, 1594-1647*, Fribourg, Éditions Faim de siècle, 2006; Verena Villiger et Jean Steinauer, «Variations sur la foi: les frères Koenig, mercenaires», dans *Religion et piété au défi de la guerre de Trente Ans*, dir. Bertrand Forclaz et Philippe Martin, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 99-109. «Koenig» est le nom germanisé de la famille Rey; l'ajout «de More» ou «von Mohr» se réfère à la famille Moret à laquelle les Rey étaient alliés.

A tous ces bienfaiteurs, le thésard dédie l'accomplissement de ses études par un texte inscrit dans un cartouche ovale au centre de la gravure, ainsi que par les allégories et emblèmes enrichissant la composition. Au sommet, les saints patrons de Fribourg, Nicolas de Myre et Catherine d'Alexandrie, tiennent les armoiries de la Ville-Etat couronnées par celles de l'Empire⁵. Dans les angles supérieurs, des *putti* présentent les armes des avoyers Charles de Montenach (gauche) et Jean Reyff (droite)⁶. Sous l'écu de Fribourg, celui des frères Koenig, couronnant le puissant trône de la Foi, occupe une place de choix. Des allusions au parcours militaire de François-Pierre sont insérées dans l'opulent encadrement du texte de la thèse, à la partie inférieure de la feuille.

Jacques Keigler, le jeune théologien dont les armoiries ornent la base du trône et qui semble être originaire d'Avenches, appartient probablement à l'entourage des Koenig : treize ans plus tard, François-Pierre aidera un autre garçon portant ce patronyme, François-Christophe Keigler, dans ses débuts au Collège Helvétique. Dans une lettre de recommandation à Capelli, agent des Confédérés à Milan, il le mentionnera comme fils d'un vieux domestique : « [...] suo padre e vecchio come domestico de casa pero mi favorira a tenere la mano al figliolo per essere spirito un poco vivo [...] »⁷. Jacques, peut-être un frère aîné de cet énergumène, rentrera à Fribourg après ses études et deviendra en 1639 curé de Guin⁸.

L'estampe est partagée en une partie supérieure figurative, œuvre de Carlo Bianchi, et une partie inférieure contenant un texte dont la typographie est de Filippo Ghisolfi et le cadre au décor exubérant de Giovanni Paolo Bianchi⁹. Ce dernier dirige l'un des principaux ateliers milanais de gravure de la première moitié du XVII^e siècle.

⁵ Jusqu'en 1648, Fribourg fait partie de l'Empire.

⁶ Jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, la charge la plus haute de l'Etat de Fribourg, celle de l'avoyer, est tenue en alternance par deux patriciens. Voir Verena Villiger, *Pierre Wuilleret*, *op. cit.*, p. 9.

⁷ Daniel Bitterli, *Franz Peter König. Ein Schweizer im Dreissigjährigen Krieg. Quellen*, Fribourg/Penthes, Société d'histoire du canton de Fribourg, 2006, vol. 1, p. 541, n° 639, p. 542, n° 641.

⁸ Apollinaire Dellion, *Dictionnaire historique et statistique des paroisses catholiques du canton de Fribourg*, Fribourg, Impr. du Chroniqueur suisse, 1891, vol. 7, p. 117. A propos de la famille Keigler ou Kegler, voir Laurence Cesa-Mugny, « Le concert des fondateurs de A à Z », *Le patrimoine campanaire fribourgeois. Pro Fribourg*, 174/1 (2012), p. 74-75.

⁹ Fabia Borroni, « Giovanni Paolo Bianchi », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1968, vol. 10, http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-paolo-bianchi_%28Dizionario-Biografico%29/, consulté le 11 février 2017 ; Alessia Alberti, « Un aspetto della festa barocca nella Milano del Seicento », *art. cit.*

Pour la partie supérieure, son parent Carlo Bianchi¹⁰ s'est basé sur une feuille de thèse créée huit ans plus tôt par le graveur lorrain Jacques Callot. Bianchi reprend de cette « Grande thèse »¹¹ les quatre figures féminines sur des chars, en les inversant, et leur attribue le rôle d'allégories des vertus du gouvernement fribourgeois : la Concorde (?) tenant un cœur couronné¹², la Prudence au miroir bombé¹³, la Justice à la balance et à l'épée et la Force avec une colonne et une branche de chêne. Au centre, en-dessous de ce groupe, trône sans doute la Foi, dont les attributs se réfèrent à l'Eglise catholique. A ses pieds, la Théologie, telle que décrite par l'emblémiste Cesare Ripa : avec ses deux visages, l'un jeune, l'autre âgé, elle regarde en même temps le ciel et la terre ; assise sur un globe étoilé, elle tient une roue signifiant la science théologique¹⁴. A gauche du trône, tendant une couronne, la personnification du « Premium » (?)¹⁵ dans une robe parsemée de couronnes, de sceptres et de couronnes de laurier ; à droite, en armure et portant un bouclier orné de la tête de la Gorgone, Minerve (Athéna), déesse des activités de l'intellect, offre une couronne de laurier.

Dans la partie inférieure de la gravure, c'est l'encadrement qui d'abord retient notre attention. Truffé de motifs guerriers, il arbore quatre emblèmes ; celui à double cartouche dans le montant droit du cadre nous intéresse particulièrement. Dans sa partie supérieure apparaît une image – une ville fortifiée entourée d'eau ainsi qu'au-dessus d'un vol de cinq oiseaux, un aigle et un phylactère à l'inscription « quas ego »¹⁶. Au-dessous, deux distiques mentionnent le siège par les Suédois de la ville fortifiée de Lindau, sur le lac de Constance, et la victoire imminente de leurs adversaires, les troupes impériales. L'emblème fait allusion à François-Pierre Koenig qui, en 1633, commande ces troupes en tant que gouverneur de la ville¹⁷ ; l'interprétation est

¹⁰ Fabia Borroni, « Giovanni Paolo Bianchi », *art. cit.*

¹¹ En 1625 (soutenance de thèse de physique du prince Nicolas François de Lorraine). Nous nous référons à l'exemplaire du Cabinet cantonal des estampes au Musée Jenisch, à Vevey.

¹² Eventuelle allusion aux deux avoyers de Fribourg officiant en alternance, dont les armoiries (Montenach et Reyff) sont présentes dans les angles supérieurs.

¹³ Cesare Ripa, *Iconologia*, éd. Piero Buscaroli, Milan, TEA, 1992, p. 368-369.

¹⁴ *Ibid.*, p. 443.

¹⁵ *Ibid.*, p. 362-363. Chez Ripa, il s'agit d'un homme (*il Premio*).

¹⁶ D'après Filippo Picinelli (voir plus loin), il s'agit d'une citation du premier livre de l'*Enéide*. Voir Alessia Alberti, « Un aspetto della festa barocca nella Milano del Seicento », *art. cit.*, p. 109.

¹⁷ Verena Villiger, Jean Steinauer et Daniel Bitterli, *Les chevauchées du colonel Koenig*, *op. cit.*, p. 152-163.

donnée en 1653 par le Milanais Filippo Picinelli dans son *Mondo simbolico* qui, tout en ignorant l'identité du commandant, nomme l'inventeur des emblèmes du cadre¹⁸. Il s'agit de Carlo Ghioldo, préfet des études au Collège Helvétique dès 1630, professeur de théologie jusqu'en 1633 et auteur de nombreux emblèmes¹⁹. Ayant sans doute enseigné Jacques Keigler, il établit le programme iconographique pour l'affiche de sa soutenance de thèse. Mais comment peut-il être au courant de la situation d'un Koenig guerroyant au nord des Alpes? Celui-ci a dû lui fournir les informations nécessaires, probablement par son protégé Keigler.

Car durant ces années, François-Pierre Koenig a grand besoin d'asseoir – ou d'améliorer – auprès des chefs de l'armée impériale sa réputation d'officier valeureux et probe et, auprès du gouvernement fribourgeois, celle de patricien d'ancienne souche. Fils d'un notaire devenu bourgeois de Fribourg mais originaire de Ménières, village dans la Broye, il fait carrière au service des Habsbourg. Après une première confirmation de noblesse en 1624, l'empereur lui accorde au début de 1631 le titre de baron, ainsi qu'à son demi-frère. La même année, François-Pierre se fait peindre à cheval par le peintre Samuel Hofmann; avec ce tableau monumental, aujourd'hui une œuvre phare du Musée d'art et d'histoire Fribourg (MAHF)²⁰, le modèle illustre son rang fraîchement acquis. Aucun autre patricien fribourgeois ne s'offre un portrait équestre, apanage de la haute noblesse et des grands chefs de guerre. Mais deux ans plus tard, Koenig doit urgemment redorer son image. Les difficultés militaires et politiques rencontrées à Lindau, les tensions au sein de l'armée et un conflit avec son supérieur Wolf Rudolf von Ossa mettent le Fribourgeois dans une position des plus délicates. Suite à une sombre histoire de double assassinat fin 1633, il est arrêté dans les premiers jours de 1634, jeté en prison et accusé de haute trahison ainsi que de tentative de meurtre contre son chef²¹. Il n'échappera à la peine capitale qu'après des tractations difficiles et grâce à l'engagement de ses proches.

La feuille de soutenance de thèse précède de peu ces événements dramatiques. Sans doute contemporaines, trois plaques en cuivre gravées

¹⁸ Au sujet de l'inscription de Filippo Picinelli, voir Alessia Alberti, «Un aspetto della festa barocca nella Milano del Seicento», *art. cit.*, p. 109.

¹⁹ *Ibid.* Selon Alessia Alberti, l'enseignement des Jésuites à l'Académie de Brera est capital pour le développement de tels programmes iconographiques. La Congrégation des Oblats à laquelle appartient Ghioldo est proche des Jésuites.

²⁰ Verena Villiger, *Samuel Hofmann, Portrait équestre de François-Pierre Koenig (1631)*, Fiches du Musée d'art et d'histoire, Fribourg, Musée d'art et d'histoire, 2003.

²¹ Verena Villiger, Jean Steinauer et Daniel Bitterli, *Les chevauchées du colonel Koenig*, *op. cit.*, p. 178. Il s'agit du 28 décembre 1633 (pas 1634).

et conservées dans les collections du MAHF témoignent des efforts d'autopromotion de notre mercenaire. Il s'agit d'abord de la matrice pour le frontispice d'un petit cahier contenant les thèses défendues par Jacques Keigler (Pl. XXVII)²². Des cahiers de ce genre étaient distribués comme programme en début de séance²³. La plaque a été acquise par le Musée en 2011 à Thiers (France) auprès d'un privé qui l'avait achetée dans une brocante, trouvant le lien avec Fribourg grâce à l'inscription: «Conclusiones Theologicae/DE FIDE, SPE, ET CHARITATE/Mediolani publice disputatae/Quas Illustr. D. D. Francisco/Petro König A Moro [...] D. D. D. Iacobus Keigler Friburgensis». Ici encore, le thésard dédie à son bienfaiteur l'accomplissement de ses études. Couronnée par les armoiries Koenig, la composition présente dans les angles supérieurs les allégories de la Théologie et des Écritures saintes (?), au centre celle de la Foi aux attributs de la Papauté ainsi que, de part et d'autre, probablement celles de l'Espérance et de la Charité. Au bas du cartouche encadrant l'inscription, le monogramme «CB» désigne le graveur. Selon Alessia Alberti²⁴, il ne s'agit probablement pas des initiales de Carlo Bianchi mais d'un autre important graveur milanais, Cesare Bassano, dont le style est plus proche de la manière de notre plaque²⁵.

La deuxième matrice a été achetée par le MAHF en 2009 à un antiquaire de Morges (Pl. XXVIII). De dimensions initiales sans doute comparables à celles de la précédente, elle a été coupée à mi-hauteur. Quoique mutilée, la composition a gardé son panache. Une femme représentant vraisemblablement la Charité, tenant un enfant nu dans le bras gauche et un cœur brûlant dans la main droite, trône sur un char triomphal tiré dans les nues par un lion, un dragon et deux griffons. Un *putto* conduit l'attelage tandis qu'un autre allume une torche aux flammes du cœur; un étendard à l'aigle impériale est planté sur le char. Au bas du fragment, à côté d'un grand ange dont seuls la tête et les bras sont conservés, le haut d'une composition héraldique renvoie aux frères Koenig: surmontant trois casques, un maure («de More»!) portant une couronne royale, un griffon tenant un écusson et un lion brandissant une épée. Ces éléments font partie des armoiries Koenig depuis le 5 février 1631, date à laquelle l'empereur a conféré le titre de baron aux deux frères²⁶. Le

²² Sur le verso de la plaque figure une gravure datant probablement des années 1660.

²³ Alessia Alberti, «Un aspetto della festa barocca nella Milano del Seicento», *art. cit.*, p. 105.

²⁴ Entretien de l'auteure avec Alessia Alberti, Milan, le 29 septembre 2014.

²⁵ Alessia Alberti, «Un aspetto della festa barocca nella Milano del Seicento», *art. cit.*, p. 103.

²⁶ Daniel Bitterli, *Franz Peter König. Ein Schweizer im Dreissigjährigen Krieg*, *op. cit.*, vol. 1, p. 192, n° 218.

maure orne au surplus les flancs et les moyeux du char. Selon Alessia Alberti, cette gravure est très probablement de la main de Carlo Bianchi²⁷.

Au dos de la plaque, une image gravée, signée Caspar Göttling et datant du milieu du XVII^e siècle ou légèrement plus tard, représente l'adoration du Saint-Sacrement par un couple aux armes des Gottrau, un lignage patricien fribourgeois; elle est commentée par des inscriptions en français et en allemand. Cette plaque se trouvait donc à Fribourg où elle a été réutilisée peu après avoir été gravée une première fois. Nous supposons que François-Pierre Koenig l'avait acquise auprès du graveur et la conservait en vue d'une réimpression. Nous connaissons un exemple contemporain d'un tel achat: en 1630, l'abbé de Saint-Gall, ayant fait graver des dessins du peintre fribourgeois Pierre Wuilleret par Wolfgang Kilian à Augsbourg, achète au graveur les huit plaques, qui lui sont envoyées²⁸.

Notre Musée possède la moitié supérieure d'une troisième plaque, donnée en 1963 à l'institution par Léontine de Weck²⁹. Gravée d'un seul côté, elle montre les armes des barons Koenig, portées par des anges au-dessus d'un entablement somptueux reposant sur des chapiteaux corinthiens. Dans les angles, deux anges couronnés s'appuient sur des écus présentant à gauche les armes de l'Empire, et à droite le lion couronné des Koenig. Trois personnages au rang inférieur sont tronqués; celui du milieu, couronné de lauriers, tient une branche de palmier à la main. D'après Alessia Alberti, cette matrice est également attribuable à Carlo Bianchi, dont le style peut s'observer en particulier dans les physionomies et les *putti*³⁰. Il s'agit donc d'un ensemble assez homogène: des plaques de cuivre initialement de mêmes dimensions (environ 21 x 15 cm), toutes gravées dans des ateliers milanais et datant – nous le supposons – de 1633³¹. Leurs mesures originellement très proches indiquent qu'il s'agit de frontispices de publications que nous imaginons honorifiques.

Pourquoi François-Pierre Koenig commande-t-il ces gravures à Milan, non pas à Augsbourg³², par exemple? L'incitation directe lui est probablement

²⁷ Entretien de l'auteure avec Alessia Alberti, Milan, le 29 septembre 2014.

²⁸ Verena Villiger, *Pierre Wuilleret, op. cit.*, p. 168.

²⁹ Fribourg, Musée d'art et d'histoire, 9,2 x 15,4 cm, inv. MAHF 1963-007. Pour une reproduction de l'œuvre, voir Verena Villiger, Jean Steinauer et Daniel Bitterli, *Les chevauchées du colonel Koenig, op. cit.*, p. 216. La provenance laisse supposer que la plaque est restée à Fribourg depuis l'époque de François-Pierre Koenig.

³⁰ Entretien de l'auteure avec Alessia Alberti, Milan, le 29 septembre 2014.

³¹ Cette date est certaine pour la première des plaques traitée ici (inv. MAHF 2011-185 a) en raison de la défense de thèse dont la date, décembre 1633, est indiquée sur la gravure du Castello Sforzesco.

³² Voir par exemple Verena Villiger, *Pierre Wuilleret, op. cit.*, p. 168.

venue de l'affiche créée pour la soutenance de thèse de Jacques Keigler, mais ses relations avec la capitale lombarde remontent plus loin. Jeune mercenaire, il est engagé entre 1617 et 1620 auprès du gouverneur espagnol de la Lombardie, le duc de Feria³³. Ses contacts personnels avec Feria sont réactivés en 1633 alors qu'il est gouverneur de Lindau et que le duc, à la tête de troupes espagnoles, rejoint les Impériaux³⁴. Mais les relations milanaises du militaire fribourgeois étaient probablement plus denses et empruntaient peut-être le canal de sa volumineuse correspondance – dans une partie de celle-ci qui a été perdue ou que nous ignorons. La plupart des lettres connues³⁵, conservées dans des archives étatiques, ont un caractère officiel. Les témoignages plus informels de liens familiaux ou amicaux y sont rares; ils devaient pourtant exister.

³³ Verena Villiger, Jean Steinauer et Daniel Bitterli, *Les chevauchées du colonel Koenig, op. cit.*, p. 38-44.

³⁴ *Ibid.*, p. 43, 73.

³⁵ Daniel Bitterli, *Franz Peter König. Ein Schweizer im Dreissigjährigen Krieg, op. cit.*



Fig. 29. Carlo et Giovanni Paolo Bianchi, *Feuille de soutenance de thèse de Jacques Keigler*, 1633, Milan, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco. inv. tesi g. 1-23. © Fribourg, Musée d'art et d'histoire. Photo: Primula Bosshard.

NATURES MORTES PIRANÉSIENNES. CONSIDÉRATIONS SUR QUELQUES PLANCHES DES *ANTICHITÀ ROMANE*

Daniela GALLO
Université de Lorraine

Lorsqu'on évoque le nom de Piranèse, les premières images qui se présentent à l'esprit sont, le plus souvent, celles des *Prisons* et des grandes planches reproduisant les monuments de Rome. Viennent ensuite les intérieurs des tombeaux illustrés dans son recueil des *Antichità Romane*, ses projets de cheminées ainsi que ses grands chandeliers et vases en marbre réalisés au soir de sa vie pour des clients britanniques et pour son propre tombeau. Moins célèbres sont – il me semble – ses planches consacrées aux techniques et aux matériaux de construction des anciens Romains ou ces feuilles peuplées d'objets et de fragments trouvés dans les fouilles de nécropoles romaines dans les premières décennies du XVIII^e siècle, tels que les tombeaux des affranchis de Livie (Fig. 30 et 31) ou ceux de la famille de Lucius Arruntius, qui fut consul sous Tibère (Fig. 32 et 33)¹. Répertoriées respectivement dans les tomes 3 (pl. XXVII-XXIX) et 2 (pl. XIII-XV) des *Antichità Romane*, parues en mai 1756, ces dernières images ont été brillamment étudiées par Roberta Battaglia dans les années 1990². En expliquant la genèse de

¹ Trouvé en 1726 sur la Via Appia, le columbarium des affranchis de Livie suscita le plus grand intérêt et fit rapidement l'objet de plusieurs publications importantes. La fouille des tombes des esclaves et des affranchis de la famille de Lucius Arruntius sur la Via Labicana, à Rome, dans des terrains appartenant à la Villa Magnani, entre le temple de Minerva Medica et la Porta Maggiore, commença trois ans plus tard, en 1729. Voir, en particulier, Patrizio Pensabene, «Colombario degli Arrunzi», dans *Piranesei nei luoghi di Piranesi*, éd. Pasquale Santoro et Renato Flenghi, catalogue d'exposition, Rome, Multigrafica Editrice/Fratelli Palombi, 1979, p. 55-64; François de Polignac, «La "fortune" du columbarium. L'archéologie sub-urbaine et l'ébauche d'un nouveau modèle culturel», *Eutopia*, 2/1 (1993), p. 41-63; et Giulia Fusconi, «Da Bartoli a Piranesi: spigolature dai Codici Ottoboniani Latini della raccolta Ghezzi», *Xenia Antiqua*, 3 (1994), p. 145-172.

² Roberta Battaglia, «Da Francesco Bianchini a Giovan Battista Piranesi: l'illustrazione delle Camere Sepolcrali dei Liberti di Livia. Un percorso nella tradizione antiquaria

ces compositions et en soulignant la dette de Piranèse vis-à-vis des travaux de Francesco Bianchini, d'Anton Francesco Gori et de Pier Leone Ghezzi, elle en a interrogé les aspects formels en accordant la plus grande attention aux stratégies de présentation de ces objets de fouille, presque toujours fragmentaires, sur la planche gravée. Elle en concluait que, en reprenant des schémas inventés par Pier Leone Ghezzi dans le recueil des *Camere sepolcrali de' liberti e liberte di Livia Augusta ed altri Cesari come anche altri sepolcri ritrovati fuori della Porta Capena* paru à Rome en 1731 sous les auspices du cardinal de Polignac, Piranèse dispose les antiques sur des plans superposés et parallèles comme s'il voulait évoquer les étagères d'une collection. Aussi bien les planches dessinées par Ghezzi que cette série des *Antichità Romane* de Piranèse seraient donc une sorte de présentoirs en papier, miroir du goût muséographique romain contemporain, ainsi qu'on pouvait le voir affirmé dans certaines salles du Musée du Capitole comme les salles des Philosophes et des Empereurs et la salle della Miscellanea³.

Certes, dans les *Antichità Romane*, grâce à une utilisation plus accentuée du clair-obscur, chaque objet, en relief ou en trois dimensions, en pierre, en stuc ou en métal, grand ou extrêmement petit, s'offre au regard dans toute sa spécificité matérielle et devient presque tangible. En s'échappant de la dimension purement documentaire, le fragment interpelle les sens. Mais le style et les compositions de ces planches ne sont pas homogènes. Si Piranèse y mélange avec bonheur les différents types de trouvailles antiques, ces images n'évoquent que rarement la muséographie contemporaine⁴. Ainsi, bien qu'également ordonnée avec rigueur selon une symétrie fondée sur la typologie et l'échelle des pièces, la planche XXVIII du tome 3 (Fig. 31) n'évoque pas la même sorte d'espace que celui représenté sur la planche XXVII du même volume (Fig. 30). Si, effectivement, dans cette dernière, il y a peut-être un clin d'œil aux stratégies muséographiques du temps, dans la précédente, il s'agit plutôt de l'agencement de trois sarcophages et de six cippes de marbre

settecentesca», *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 2 (mai 1996), p. 58-81. Plus généralement, sur le recueil des *Antichità Romane*, dont la gravure des deux cent soixante-deux planches avait démarré à la fin de l'année 1748 pour s'achever fin 1755, voir Ginevra Mariani (dir.), *Giambattista Piranesi. Matrici incise 1756-1757. Le Antichità Romane. Lettere di giustificazione*, 2, Milan, Mazzotta, 2014.

³ Roberta Battaglia, «Da Francesco Bianchini a Giovan Battista Piranesi», *art. cit.*, p. 64-66.

⁴ C'est, en fait, surtout le cas de la plupart des planches consacrées aux inscriptions et aux *signa figularum*, les timbres sur briques, comme l'a constaté encore récemment Carlo Gasparri. Voir Carlo Gasparri, «La Forma Urbis piranesiana. Le Antichità Romane e la nascita della moderna topografia», dans *Giambattista Piranesi. Matrici incise 1756-1757. Le Antichità Romane. Lettere di giustificazione*, 2, dir. Ginevra Mariani, Milan, Mazzotta, 2014, p. 35-47, et plus particulièrement p. 42-43.

sur un sol dont la profondeur est suggérée par les ombres portées. Dans la longue légende imprimée en bas de l'image, mais gravée sur une planche séparée, il est bien précisé que ces cippes avaient été trouvés sur le sol de la chambre funéraire⁵. Quoi qu'il en soit, dans la Rome du XVIII^e siècle, il aurait été impensable d'installer de lourds sarcophages en marbre sur des étagères fixées sur un mur en hauteur. Quant à ceux qui penseraient que chaque élément posé sur ce sol ou accroché sur le mur de fond de ce lieu fictif de la planche XXVIII correspond à un vrai objet, ils se détromperont en poursuivant la lecture de la légende. En effet, les trois objets marqués par la lettre B (le vase à sacrifice, le bâton d'augure et la patère) ne sont pas des fragments en stuc ou en marbre trouvés dans la tombe des affranchis de Livie, mais des images qui évoquent les représentations sculptées sur les côtés cachés des cippes qui les avoisinent⁶.

En feuilletant les volumes 2 et 3 des *Antichità Romane*, le lecteur pouvait donc connaître la réalité de chaque monument funéraire et l'observer encore mieux que sur les lieux mêmes⁷. On y trouve, par exemple, des agrandissements des stucs qui décoraient les voûtes des columbariums, dont un des plus impressionnants est le grand médaillon avec l'*Enlèvement des filles de Leucippe* qui trônait au centre de la voûte du tombeau des Arruntii (Fig. 32)⁸. Ces faux fragments sont agencés sur des espèces d'étagères, mélangés avec des fragments d'inscriptions, des lampes en terre cuite, des vases ou des fragments d'architecture. Le dessinateur a déployé un soin particulier pour que les figures ou les éléments végétaux de ces bribes de décor soient bien de face. En regardant ces planches, on est immédiatement saisi par la matérialité de ces objets antiques, posés l'un devant l'autre dans un désordre bien étudié. L'œil est conduit par les supports étagés de gauche à droite, mais la répartition des objets dans l'image le guide aussi verticalement. Comme souvent dans la peinture – dans les natures mortes en particulier – et contrairement aux deux planches du tome 3 analysées précédemment, la composition se dilate

⁵ «A. Cippi di marmo, trovati sul Pavimento della Camera.»

⁶ «B. Tre diversi Strumenti sacri scolpiti ne' fianchi de' Cippi medesimi, ed usati ne' funebri Sacrificj.»

⁷ Voir Eugenia Querci, «Le Antichità Romane di Piranesi e le incisioni come "museo". Tra conoscenza, conservazione e divulgazione», *Grafica d'arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno*, 23/89 (janvier-mars 2012), p. 12-17 et Carlo Gasparri, «La Forma Urbis piranesiana», *art. cit.*, p. 40-47.

⁸ Voir aussi Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane di Giambattista Piranesi Architetto Veneziano*, Rome, Rotilj, 1756, t. 2, pl. X et XII. Les ruines de ce columbarium ont été complètement détruites à la fin du XIX^e siècle.

ici vers l'extérieur à travers des objets qui dépassent les limites du cadre ou elle évoque un hors-champ grâce à des objets coupés par le trait carré⁹.

Dans sa *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranèse* rédigée sous le Directoire, Jean-Baptiste Legrand rappelait que, pour le recueil, immense, des *Antichità Romane*, le Vénitien avait fait appel à des collaborateurs. En particulier, «[...] il se faisait préparer certaines parties, et [...] pour les détails des tombeaux, par exemple, et particulièrement aux figures et autres ornements de la Pyramide de *Coestius*, du tombeau de la famille *Arunzia*, de la grande urne d'*Alexandre Sévère* et quelques autres, il s'associa un peintre français nommé Barbault, alors pensionnaire de l'Académie de France [...]»¹⁰. Cette collaboration est bien attestée par la signature de Jean Barbault sur une série de planches du recueil, dont toutes celles qui représentent le décor du columbarium des *Arruntii*¹¹, et a été reconnue par les spécialistes dans le pointillé à l'eau-forte qui caractérise son travail de graveur¹². A mon avis, elle est aussi reconnaissable aux compositions. En fait, bien qu'il signe «*Barbault scolpi le Fig.*», les planches où apparaît sa signature sont parmi les plus picturales du recueil et surtout parmi les plus proches du genre de la nature morte¹³. Seul artiste à signer à côté du grand maître, ses œuvres semblent jouer un rôle spécial à l'intérieur de ce grand ouvrage.

Par leur aspect haptique, les petits objets et les pièces faussement fragmentaires de ces planches capturent le regard et sollicitent le toucher. Comme un acheteur potentiel devant la vitrine d'un magasin, le lecteur des *Antichità Romane* s'extasie devant ces illustrations et désire posséder ces stucs, ces inscriptions latines, ces petits vases, ces fragments de pavements en mosaïque,

⁹ Voir à ce propos Etienne Jollet, *La Nature morte ou la place des choses. L'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris, Hazan, 2007.

¹⁰ Gilbert Erouart et Monique Mosser, «A propos de la "Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi": origine et fortune d'une biographie», dans *Piranèse et les Français. Colloque tenu à la Villa Médicis 12-14 mai 1976*, dir. Georges Brunel, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1978, p. 213-252, et ici p. 229-230.

¹¹ Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane*, op. cit., pl. XII-XV.

¹² Voir Ginevra Mariani, «Le Antichità Romane, opera di Giambattista Piranesi architetto veneziano», dans *Giambattista Piranesi. Matrici incise 1756-1757. Le Antichità Romane. Lettere di giustificazione*, 2, dir. Ginevra Mariani, Milan, Mazzotta, 2014, p. 11-33, et plus particulièrement p. 23.

¹³ Outre celles déjà mentionnées, voir Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane*, op. cit., pl. XX, XLV et XLVI; Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane di Giamb. Piranesi Archit. Venez.*, Rome, Rotilj, 1756, t. 3, pl. XXIX, XLVI et XLVIII. Sur Jean Barbault, voir, en dernier, Dominique Jacquot (dir.), *Jean Barbault, 1718-1762. Le théâtre de la vie italienne*, catalogue d'exposition, Strasbourg, Musées de la Ville de Strasbourg, 2010.

ces timbres sur briques en terre cuite, ces morceaux de colonnes et ces clous romains, qu'il apprend à reconnaître et à nommer grâce aux légendes imprimées en bas de la planche. En artiste génial et en entrepreneur avisé, Piranèse comprit combien l'apport de Barbault pouvait profiter à son entreprise. Dans ses *Antichità Romane*, il prend ses distances avec la tradition du livre illustré érudit et attire l'attention vers des genres d'antiques moins connus du public des amateurs. Le Piranèse marchand n'est jamais loin du Piranèse graveur¹⁴. Car ce furent bien ces natures mortes d'antiques qui préparèrent le goût des futurs acheteurs pour ses vases et pour ses candélabres de marbre, qui ont tant marqué le décor néoclassique européen.

¹⁴ Comme l'ont bien rappelé, entre autres: Jonathan Scott, *Piranesi*, Londres, Academy Editions, 1975 et Hugh Honour, «L'anno di Piranesi», *Comunità*, 24/182 (septembre 1980), p. 378-379.

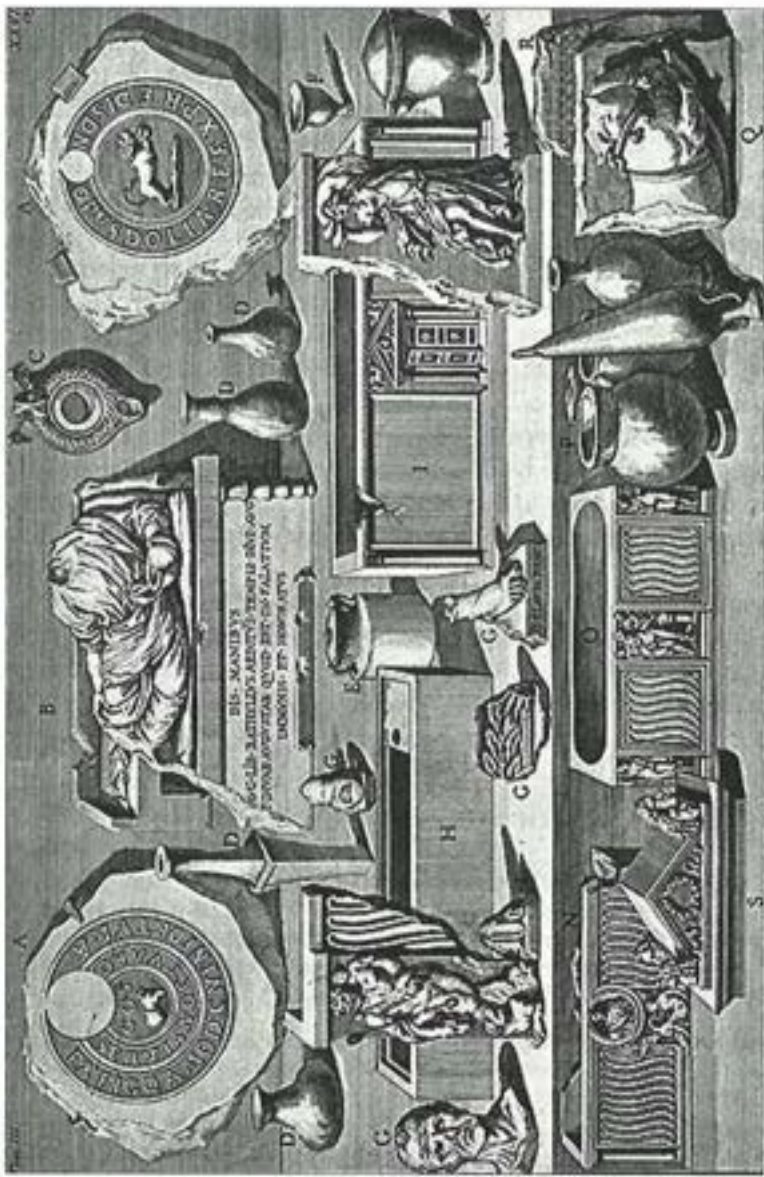


Fig. 30. Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane di Giamb. Piranesi Archit. Venez., Rome, Rotij, 1756, t. 3, pl. XXXVII.*

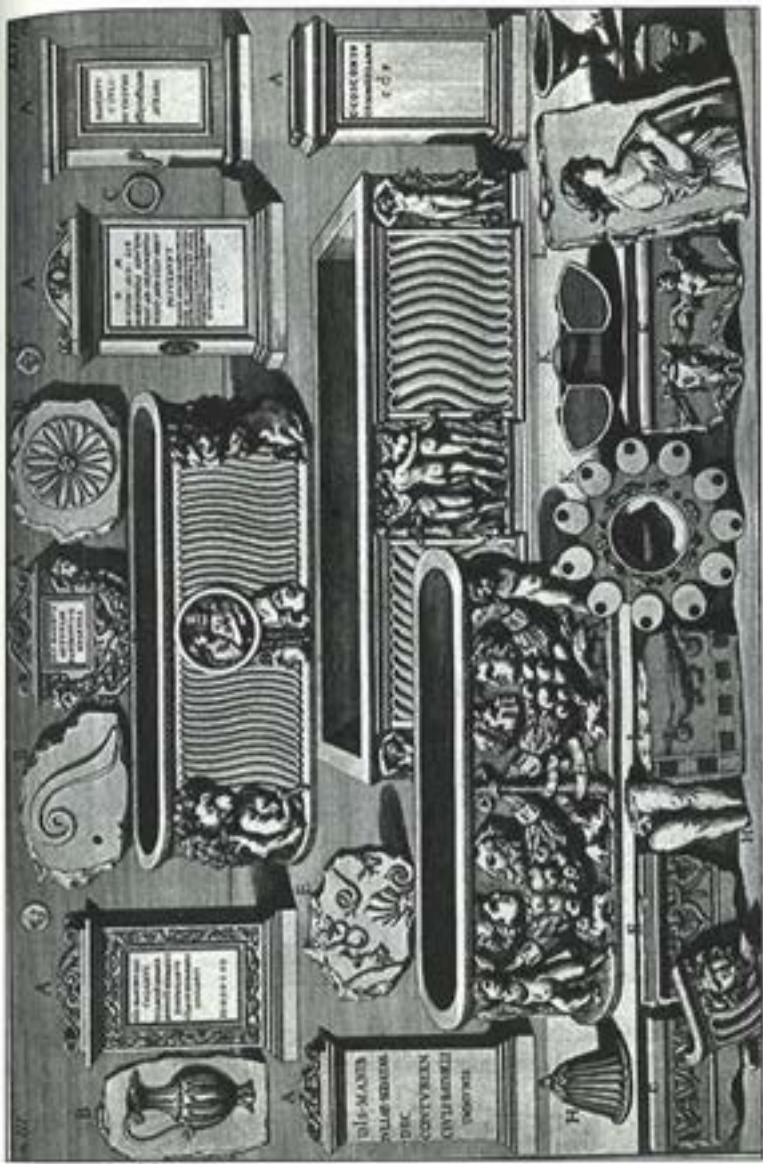


Fig. 31. Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane di Giamb. Piranesi Archit. Venez., Rome, Rotij, 1756, t. 3, pl. XXXVIII.*



Fig. 32. Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane di Giambattista Piranesi Architetto Veneziano*, Rome, Rotilj, 1756, t. 2, pl. XIII.



Fig. 33. Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane di Giambattista Piranesi Architetto Veneziano*, Rome, Rotilj, 1756, t. 2, pl. XIV.

VENISE, DE LA DESCRIPTION À LA VISION.
LECTURE DE TROIS *VEDUTE* GRAVÉES
AU XVIII^e SIÈCLE

Antonia NESSI
Musée d'art et d'histoire Neuchâtel

Elle a ceci d'extraordinaire.

*On parle d'elle, on en disserte, on la dissèque, on l'analyse, on la mystifie.
Elle s'échappe.*

Venise, la ville la plus représentée au monde. Fouillée jusqu'à sa dernière calle, décor favori de suicides célèbres et moins célèbres, crimes passionnels, voyages de noces, voyages de classe, voyages de boîte. Impossible de rater sa photo. A l'ère du pluri-bombardement médiatique et virtuel, d'orgies d'images, il faut certainement être un peu gonflé pour oser encore se pencher sur elle. Ne serait-ce un sujet terriblement bateau ? Comment oser encore en parler sans se laisser attraper par son propre cliché ?

Elle paraît tellement avoir succombé à ses représentations, la rétine l'ayant déjà absorbée bien avant de l'avoir vue pour la première fois, un écran se posant inévitablement entre nous et elle.

Venise, elle a ceci d'extraordinaire qu'elle demeure une expérience unique pour l'historien de l'art. Une occasion de se mettre à l'épreuve, de tenter de percer cet écran-écriin. Ou du moins de n'en être pas dupe. Une tentative de renouveler l'expérience du regard.

[...] I planted my umbrella on the margin of the sea, and viewed at my leisure the vast range of palaces, of porticos, of towers, opening on every side and extending out of sight. The Doge's palace and the tall columns at the entrance of the place of St. Mark, form, together with the arcades of the public library, the lofty Campanile and the cupolas of the ducal church, one of the most striking groups of buildings that art can boast of. To behold at one glance these stately fabrics [...] was a spectacle I had long and ardently desired¹.

¹ William Beckford, *Italy: with Sketches of Spain and Portugal*, Londres, Richard Bentley, 1834, vol. 1, p. 104-105.

En convoquant l'un des motifs fondateurs de la littérature romantique, le paysage mental, la description que nous livre William Beckford en 1834 est déjà à cette époque loin d'être une découverte. Le spectacle de la vue qui se présente devant lui n'a rien de spontané : il a été canonisé et préparé par des centaines de vues préalables. Pouvoir embrasser en un seul coup d'œil la Place Saint-Marc depuis San Giorgio Maggiore ne procède plus d'une expérience du regard, mais d'un jeu de références et d'associations².

L'intériorisation d'une Venise « déjà-vue » ou ressentie souligne la complexité de son image et de son mythe, désormais devenu antonomase, soutenu et articulé au sein d'une tradition historiographique multiforme et changeante, opposant au long des siècles, la ville libre, égalitaire et tolérante à celle corrompue, passéiste et conservatrice³.

L'écrivain croate Predrag Matvejevitich pour parler de Venise, pour oser encore décrire cette ville surexploitée, décide d'aller voir dans ses interstices⁴. Non pas la Place Saint-Marc, le Grand Canal, la gondole. Mais les algues, les traces de lichens sur les murs, les coquillages qui s'accrochent aux pilotis dans la lagune. Une Venise minimale, loin des réflecteurs. En faisant trésor de cette leçon d'humilité, il nous paraît essentiel de retourner aux sources, et de les interroger en essayant de retrouver les ressorts même de ce mythe vénitien.

Dans ce cadre plus informel nous avons décidé de nous concentrer sur une série de gravures présentant une même portion de la ville, selon des contextes de production et des époques différents. Lors de cette « mise à l'épreuve » du cliché vénitien à l'époque du Grand Tour, le choix de l'estampe, médium de la diffusion et de la maniabilité, s'est imposé. Une question fondamentale sous-tend cette investigation : que voit-on derrière les images ?

² Pascal Griener, « 1835-1860 Ruskin, de l'anecdote à l'invisible », dans *L'image de Fribourg*, éd. Hermann Schöpfer et al., Fribourg, Société d'histoire du canton de Fribourg, 2007, p. 79-92.

³ Gina Fasoli, « Nascita di un mito », dans Gina Fasoli, *Scritti di storia medievale*, éd. Francesca Bocchi, Antonio Carile et Antonio Ivan Pini, Bologne, La Fotocromo Emiliana, 1974, p. 445-472.

⁴ Predrag Matvejevitich, *L'autre Venise*, Paris, Fayard, 2003.

⁵ La présente contribution s'inspire du sujet de notre thèse soutenue sous la direction du Professeur Pascal Griener et du Professeur François Rosset : Antonia Nessi, « *Fabriquer Venise* » : *Le Nouveau Voyage d'Italie de F. M. Misson et l'image de la ville au XVIII^e siècle dans la littérature de voyage et les vedute gravées (1691-1788)*, Université de Neuchâtel, Faculté des lettres et sciences humaines, 2012, non publiée.

Vedute « capricieuses »

La difficulté à discerner la réalité de la représentation de la ville n'est pas seulement liée à la stratigraphie de son mythe, mais aussi, visuellement, à la difficulté de se défaire d'une « idée de Venise » préconçue.

Mise à part quelques exceptions, jusqu'au début du XVI^e siècle, la plupart des vues de Venise sont fragmentaires et ne décrivent que des portions de la ville, essentiellement la Place Saint-Marc et la Piazzetta depuis la mer, soit les lieux du pouvoir politique et religieux⁶. La consécration de la grande tradition cartographique vénitienne est marquée par la publication, en 1500, de l'immense xylographie attribuée à Jacopo de' Barbari. Cette entreprise pharaonique, réalisée grâce à plusieurs reliefs planimétriques, inaugure une vision de la ville globale, « à vol d'oiseau », et une richesse documentaire sans précédent qui va marquer des générations de cartographes⁷. Parallèlement à cette focalisation sur le corps de la ville, une autre tradition se développe depuis la Renaissance et acquiert à Venise une importance capitale : le védutisme. Les premiers portraits du contexte urbain, qui préfigurent la *veduta*, sont liés à des scènes à caractère religieux ou festif, telles les processions ou les visites d'autorités politiques et royales. Dans les célèbres exemples de Gentile Bellini et Vittore Carpaccio, le cœur de Venise ne sert pas seulement de coulisses théâtrales à des événements exceptionnels ; la minutie et le réalisme dans la description de l'architecture ont une valeur en soi et participent, par conséquent, d'une glorification de la ville⁸.

Au développement du védutisme comme phénomène indépendant, l'intérêt à la fois scientifique et émotionnel pour le monde antique et le paysage de ruines s'avère capital. Cet engouement est particulièrement perceptible au sein des colonies d'artistes étrangers, essentiellement nordiques, ayant voyagé ou s'étant établis à Rome ou dans le reste de l'Italie. Les œuvres de Hieronimus Cock, Herman van Swanevelt, Cornelis van Poelenburgh, Bartholomeus Breenbergh ou Claude Lorrain, reflètent le rôle fondamental qu'a eu l'œil « extérieur » dans la fabrication d'éléments topographiques. Elles transposent aussi l'émerveillement et la fascination suscités par l'Italie à l'époque du Grand Tour, précurseurs de la quête de lumière et de nature

⁶ Bernard Aikema, *Painters of Venice: the story of the Venetian « veduta »*, catalogue d'exposition, Amsterdam/La Haye, Rijksmuseum/Gary Schwartz, 1990, p. 19-23.

⁷ Giocondo Cassini, *Piante e vedute prospettiche di Venezia*, Venise, La Stamperia di Venezia Editrice, 1982.

⁸ Bernard Aikema, *Painters of Venice: the story of the Venetian « veduta »*, op. cit., p. 21.

qui explosera avec le pleinairisme⁹. Enfin, le développement spécifique de la *veduta* vénitienne doit beaucoup à l'œuvre d'un autre nordique, Gaspar van Wittel, Hollandais, dont le séjour vénitien sera fondamental à la fixation de points de vue canoniques sur la ville¹⁰.

Malgré son intérêt documentaire, la *veduta* vénitienne n'est pas issue d'un esprit purement scientifique, contrairement à l'idée préétablie et manichéenne qui lui est associée. Celle-ci voit dans la *veduta* un synonyme d'exactitude et de fiabilité qu'elle oppose au *capriccio*. L'étude du contexte vénitien semble faire ressortir la cohabitation de ces deux tendances en apparence contradictoires. C'est ce dont témoignent les réalisations de Marco Ricci et Giambattista Piranesi, qui inscrivent l'élément de la ruine en lien avec une tradition scénographique théâtrale¹¹. Cette cohabitation, qui nous fait opter pour l'appellation de «veduta capricieuse» ou «veduta ideata», scelle, en quelque sorte, le lien entre le vedutisme vénitien et la valeur mythique-symbolique de la ville, en une interprétation subjective. A la limite entre réalité et imaginaire, Venise nous apparaît alors comme un «ensemble mobile»¹², une image à interroger et à décrypter à l'infini.

De la Venise décrite à la Venise de l'esprit :
F. M. Misson, *Nouveau Voyage d'Italie, 1691*

La gravure intitulée *Autre partie de la Place de S. Marc appelée LE BROGLIO* (Fig. 34) reprend un point de vue déjà codifié par Erhard Reuwich et par Joris Hoefnagel, notamment dans le recueil des *Civitates Orbis Terrarum*. Elle montre une petite place située en face du bassin de Saint-Marc, entre le Palais Ducal et la bibliothèque, délimitée par les deux colonnes

⁹ Anna Ottani Cavina (éd.), *Paysages d'Italie. Les peintres du plein air (1780-1830)*, catalogue d'exposition, Paris/Milan, Réunion des musées nationaux/Électa, 2001.

¹⁰ Giuliano Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Rome, U. Bozzi, 1966; Fabio Benzi (éd.), *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogue d'exposition, Rome, Viviani Arte, 2002.

¹¹ Dario Succi, «L'arte dell'arte: i capricci veneziani del Settecento», dans *Capricci veneziani del Settecento*, éd. Dario Succi, catalogue d'exposition, Turin, Umberto Allemandi & C., 1988, p. 13-38.

¹² Rainer Michael Mason, «Et in Venezia ego», dans *Une Venise imaginaire. Architectures, vues et scènes capricieuses dans la gravure vénitienne du XVIII^e siècle*, éd. Rainer Michael Mason, catalogue d'exposition, Genève, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, 1991, p. 9-14, ici p. 10.

de Marc et Todaro, lieu de promenade de la noblesse vénitienne¹³. Privée de signature, de nombre de tirage, la facture du trait à l'eau-forte est grossière et trahit la main du reproducteur. Dans le volume, cette image intervient au moment de la longue description de la Place Saint-Marc, une description factuelle, dictée par le pragmatisme de la *curiositas*¹⁴, ne cédant à aucune appréciation esthétique, vouée à attirer le regard du lecteur sur des portions déterminées de la ville, des passages obligés dans le dessin d'un itinéraire qui doit guider, mais pas seulement.

Écrit à une époque d'engouement général pour le voyage en Italie et ayant fait l'objet de plusieurs éditions, le guide de François Maximilien Misson peut être considéré comme le vade-mecum du voyageur du XVIII^e siècle (Fig. 35). L'interprétation d'un tel succès, dû certainement à sa vocation pédagogique, ne saurait faire abstraction des circonstances particulières qui sous-tendent son écriture. En effet, Misson est en quelque sorte un «écrivain de voyage forcé». Huguenot, il est engagé entre 1685 et 1687, suite à la révocation de l'Édit de Nantes, comme précepteur de Charles Butler, comte d'Arran et fils du duc d'Ormond. Alors que le reste de sa famille est contraint d'émigrer immédiatement en Angleterre, François Maximilien peut rester encore quelque temps en France, grâce à la protection du duc. Il est, avec son élève, pensionnaire à l'Académie de Paris¹⁵. Les circonstances politiques, de même que la condition de «refugié» de son auteur, ont une influence manifeste sur l'écriture et les messages véhiculés par le *Nouveau Voyage*. Les itinéraires proposés dans les principales villes italiennes, au sein desquelles Venise occupe une place de privilégiée, sont aussi un moyen de propagande et de dénonciation des abus et des erreurs de l'Église catholique dont l'Italie est le symbole. Les descriptions et les choix opérés sont à considérer comme des moyens codés de véhiculer une image de l'Italie, essentiellement négative, sur le modèle de communication des gazettes qui circulaient à l'intérieur de la République des Lettres¹⁶.

¹³ Antonia Nessi, «Fabriquer Venise»: *Le Nouveau Voyage d'Italie de F. M. Misson et l'image de la ville au XVIII^e siècle dans la littérature de voyage et les vedute gravées (1691-1788)*, op. cit., chap. 3/3 «Pour une généalogie des images du Nouveau Voyage», p. 126-131.

¹⁴ Pascal Griener, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010, chap. 1 «Une curiosité légitime», p. 19-34.

¹⁵ *La Révocation de l'Édit de Nantes et le protestantisme français en 1685*, Paris, Société de l'histoire du protestantisme français, 1986; Letizia Norci Cagiano, «Introduzione», dans *Viaggio in Italia/François Maximilien Misson*, éd. Gianni Eugenio Viola, Palerme, L'Epos, 2007, p. 11-35 et plus particulièrement p. 14-16.

¹⁶ Bruna Conconi, «Echi della République des Lettres nel Nouveau Voyage d'Italie di Maximilien Misson», dans *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, éd. Paolo Carile et al., Paris, Klincksieck, 1993, t. 1, p. 787-819.

Dans ce cas spécifique, les images – des gravures à l'eau-forte exécutées par un artisan non identifié – ont une fonction signalétique et apparemment dépourvue d'intentions; elles interviennent à des moments stratégiques de la description de chaque ville, en jouant pleinement leur rôle d'illustration.

Luca Carlevarijs, Le Fabriche e Vedute di Venetia, 1703

Plusieurs années plus tard, en 1703, dans un tout autre contexte et mêlé par d'autres convictions, le frioulan Luca Carlevarijs publie *Le Fabriche e Vedute di Venetia*, recueil d'eaux-fortes destiné à constituer un épisode décisif dans l'histoire du védutisme vénitien. L'énorme succès du corpus, riche de cent quatre feuilles, est attesté par le nombre d'éditions qui se poursuivent tout au long du siècle et même par des cas de «plagiat»¹⁷. Si l'image de Venise avait été codifiée entre les XVI^e et XVII^e siècles dans la cartographie et les recueils de gravures selon quelques points de vue incontournables, comprenant essentiellement la Place Saint-Marc et les lieux du pouvoir vénitien, le reste de la ville était encore à explorer. Son voyage de jeunesse à Rome et la rencontre avec les peintres hollandais, en particulier avec Gaspar van Wittel, ont sans doute déterminé son intérêt pour l'architecture et pour le védutisme. Carlevarijs s'affirme donc comme un pionnier, en créant le premier grand répertoire de monuments de la ville, une base de données dans laquelle tous les védutistes du XVIII^e siècle, de Canaletto à Bellotto à Marieschi, viendront puiser leurs motifs. Le frontispice qui ouvre le recueil (Fig. 36) porte l'inscription de la dédicace au doge Luigi Mocenigo et éclaire le but didactique et informatif du recueil: «[...] rendere più facile alla notizia dei Paesi stranieri le Venete magnificenze [...]». A l'inscription viennent s'ajouter différents outils de dessin et de gravure – tels le burin, la plume et l'encrier – et d'instruments géométriques – tels le compas, le pantographe, le goniomètre, l'équerre, ainsi qu'un livre. Identifié comme le troisième livre d'Euclide, il est ouvert sur une édition du texte de Vitruve, «l'azione dell'Intelletto con l'esercitio delle Matematiche, cioè Aritmetica, Geometria, Prospettiva, e Architettura Civile». Le caractère programmatique de ce frontispice révèle l'intention de son auteur. A l'âge d'or du Grand Tour, le recueil de Carlevarijs devient une référence et affiche la volonté de se faire le porte-parole de l'artiste «rationnel», engagé dans la connaissance du monde visible, comme en témoigne également la logique adoptée dans la représentation des monuments de la ville selon un critère hiérarchique: édifices de culte, édifices publics, palais privés. De la Place Saint-Marc et de

¹⁷ Vincenzo Maria Coronelli intégra notamment un nombre considérable de vues des *Fabriche* dans son recueil *Singularità di Venezia, 1709-1710*.

la Piazzetta, Carlevarijs nous livre les points de vues classiques, les mêmes qu'on avait trouvés dans le *Nouveau Voyage* de Misson, mais il nous offre également des points de vue inédits. C'est le cas de *Piazza San Marco verso l'orologio* (Fig. 37) où une compagnie d'acteurs, probablement appartenant à la *Commedia dell'arte*, est représentée sur une scène. Cet exemple de focalisation sur un point précis de la *Piazza*, montre une préférence accordée à la caractérisation du lieu plutôt qu'à sa vue générale et lui confère une valeur personnelle. Par rapport aux recueils précédents, Carlevarijs procède à l'insertion des *fabriche* dans un environnement naturel. La présence des «macchiette», de personnages individualisés et attelés à des activités quotidiennes, crée un effet de «mise en abîme» et d'implication du spectateur dans la scène. Si le catalogue des monuments et les cadrages demeurent canoniques, l'impression qui s'en dégage n'a rien d'illustratif. Les *fabriche* sont dotées de profondeur, de matière; elles sont entourées de vie. A cette personnalisation du monument, s'ajoute la maîtrise de l'eau-forte, le pouvoir expressif de la lumière, à travers la recherche du clair-obscur, particulièrement perceptible dans les striures du ciel et dans l'utilisation des ombres. Le rôle de Carlevarijs inaugure sans doute le succès du védutisme vénitien, mais il explicite également un effort d'ériger la ville au rang de capitale autant sur terre que sur l'eau, en mettant en valeur, par ses édifices, une richesse et un pouvoir qui avaient disparu à cette époque. Ce laborieux travail de «fixation» de *topoi* vénitiens constituera la base des toiles les plus célèbres de l'artiste, dédiées à des sujets officiels tels les régates ou l'accueil d'ambassadeurs étrangers au Palais Ducal¹⁸. L'élévation de la *veduta* vénitienne au statut d'œuvre d'art sonne alors comme une réponse aux échecs, aux pertes et à la vulnérabilité de la République par rapport au reste de l'Europe.

Canaletto, Vedute altre prese da i luoghi altre ideate, 1746

Le modèle des *Fabriche* de Carlevarijs eut un impact certain chez le plus célèbre des védutistes vénitiens du XVIII^e siècle: Giovanni Antonio Canal, dit le Canaletto. Contrairement à une réputation de peintre objectif et réaliste, la composante «capricieuse» de l'œuvre de Canaletto, qui se traduit par une «poétique de la métamorphose», allant jusqu'à modifier les architectures et les espaces dans une vraie opération de «copier-coller» de la ville, n'est aujourd'hui plus à démontrer¹⁹. L'embellissement de la réalité et la substi-

¹⁸ Luca Carlevarijs, *Ingresso dell'ambasciatore francese Abate Henri-Charles Arnauld de Pomponne*, huile sur toile, 130 x 260 cm, Amsterdam, Rijksdienst Beeldende Kunst, en dépôt au Rijksmuseum, Amsterdam, inv. C1612.

¹⁹ Voir à ce propos l'ouvrage pionnier de André Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, Milan, Electa Alfieri, 1985.

tution d'une image idéale de Venise apparaissaient déjà aux voyageurs du XVIII^e siècle, comme le relève Samuel Sharp dans ses *Letters from Italy*:

There are few Gentlemen who are not, in some degree, apprized of what they are to expect from the views they have seen of this place, exhibited by *Canaletti*; nevertheless, the real object exceeds in beauty, what the imagination is led to conceive from these draughts; which however, seldom happens, as the representation of buildings in pictures is generally more gaudy and flattering than life itself²⁰.

Cette aptitude pour la fabrication et le jeu des composantes visuelles, qui sous-tendent une conception de *veduta* comme image porteuse d'ambiguïté, atteint son apogée avec le recueil de gravures *Vedute altre prese da i luoghi altre ideate*, publié en 1746. L'analyse des circonstances dans lesquelles ces images furent produites, et plus particulièrement le cercle du consul britannique Joseph Smith, le plus grand mécène de Canaletto, est en ce sens fondamentale. Les années précédant la parution du recueil, Canaletto avait déjà fait preuve de l'utilisation d'un vocabulaire « capricieux » dans une série de peintures et dessins mettant en scène des sujets romains et vénitiens, mais l'exemple le plus important de ce genre de compositions est certainement à identifier dans les treize dessus de porte que Canaletto exécuta pour Joseph Smith, destinés à décorer les pièces de son palais sur le Canal Grande. La pratique de la combinaison libre et arbitraire entre monuments et environnement, réalité et fantaisie, y est manifeste et semble trouver une résonance dans les écrits de Francesco Algarotti, intellectuel et collectionneur habitué du cercle Smith:

Nous nous sommes souvent entretenus de ce que je serois tenté d'appeler [*sic*] un nouveau genre de peinture. Il consiste à prendre un site d'après le vrai, & ensuite à le décorer de beaux édifices pris de côté & d'autre, ou même formés d'imagination. Par là on parvient à réunir la nature & l'Art, & l'on peut fai[re] un rare assemblage de tout ce que l'un a de plus étudié, & de tout ce que l'autre a de plus simple. Il y a dans ce simple certains traits, & pour ainsi dire, certaines allures où l'imagination du plus habile artiste auroit peine [*sic*] à atteindre²¹.

²⁰ Samuel Sharp, *Letters from Italy, describing the customs and manners of that country in the years 1765, and 1766. To which is annexed, an admonition to gentlemen who pass the Alps, in their Tour through Italy*, Londres, R. Cave, 1766, «Letter II», vol. 7, p. 6-10, ici p. 7. Cité dans Bernard Aikema, *Painters of Venice: the story of the Venetian «veduta»*, op. cit., p. 61.

²¹ Lettre adressée à Prosper Pesci, le 28 septembre 1759. Voir Francesco Algarotti, *Œuvres du comte Algarotti*, Berlin, chez G. J. Decker, 1772, vol. 6, p. 90-91.

Si la parution du mystérieux recueil d'eaux-fortes peut se rapporter à cette phase expérimentale, l'adoption par Canaletto d'une «veduta ideata» pourrait résulter de sa fréquentation du «club Smith», réceptacle cosmopolite d'intellectuels, au sein duquel circulaient des idées progressistes en lien notamment avec la philosophie des Lumières. Même si les circonstances et la chronologie de sa production demeurent problématiques, l'influence du consul Smith apparaît évidente, comme le souligne le frontispice où le nom de Canaletto et de son protecteur figurent étroitement associés (Fig. 38). Le rôle de Smith serait même comparable à celui d'un entrepreneur. Quelques années auparavant il avait fait reproduire par le graveur Antonio Visentini une série de peintures de Canaletto en éditant le recueil *Urbis Venetiarum Prospectus Celebriores*, témoignant ainsi de sa sensibilité pour la gravure comme moyen de diffusion de l'œuvre de son protégé. Peut-être désireux de se confronter aussi à la gravure ou encouragé par Smith lui-même, Canaletto nous offre des feuilles d'une liberté inouïe, qui représentent un épisode unique de sa carrière.

Dans la structure générale du recueil, si dix feuilles de grand format sont dédiées à une Venise mineure et périphérique, où on reconnaît néanmoins Marghera, Dolo, Mestre et Padoue, seules quatre, de plus petit format, représentent plus clairement des vues de Venise et de ses lieux « officiels ». Ici, la Place Saint-Marc et la Piazzetta paraissent plus évanescentes et aériennes que réelles. En résulte un exemple particulièrement représentatif. *Le marché sur le môle* (Fig. 39) nous offre un cadrage inédit de la Piazzetta qui n'a rien de grandiloquent. La coupole de l'Église de San Giorgio Maggiore qu'on aperçoit depuis ce point de vue apparaît au loin, évoquée, le premier plan étant occupé par le désordre vivant d'une scène de marché. Qu'a voulu nous dire Canaletto? Que peut signifier cette « autre Venise »? Un message codé des idéaux du cercle Smith? Une manœuvre commerciale? Ou simplement *capriccio*, liberté, énigme, liberté de l'artiste lassé de formules officielles?

A la lumière de ces exemples très différents, la *veduta* nous apparaît plus que jamais comme un instrument de communication, un dispositif doté d'intentions. L'image du graveur anonyme, alors qu'elle semble destinée à quadriller l'espace de la ville sans aucune recherche d'une implication personnelle ou esthétique, cristallise un espace critique et offre un présentoir à un texte de propagande. L'apparence banale et « passe-partout » de ces images peut être interprétée comme une stratégie utilisée pour donner une légitimité au guide de Misson, lui-même dissimulé derrière son rôle de précepteur. En d'autres termes: observer et guider pour mieux dessiner sa critique.

Choisissant la forme du catalogue d'images ou compendium, Carlevarijs s'inscrit dans une démarche propre aux Lumières: décrire, répertorier

pour connaître, afin de rendre le mythe de Venise éternel, presque à vouloir contraster, par la gravure, l'effritement politique de la Sérénissime.

Au bout du parcours, Canaletto dispose, lui, d'un background. Venise étant à cette époque codifiée, il peut donc se permettre de la rendre plus belle, d'en faire une ville qui nous apparaît en songe. Les mots de Beckford, comme les signes tremblants de Canaletto, évoquent une Venise de l'esprit qui se joue de la réalité.

Autant de Venises, que de regards et d'histoires. Comme si l'image de la ville, au-delà de son cliché rassurant, continuait à être régie par des ressorts secrets : une vie cachée et parallèle.



Fig. 34. Anonyme, *Autre partie de la Place de S. Marc appelée LE BROGLIO*, eau-forte, 13 x 16,4 cm. Dans F. M. Misson, *Nouveau Voyage d'Italie*, La Haye, chez Henri van Bulderen, 1702 [1691]. © Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire.



Fig. 35. Anonyme, *Page de titre*, eau-forte, 13,8 x 8 cm. Dans F. M. Misson, *Nouveau Voyage d'Italie*, La Haye, chez Henri van Bulderen, 1702 [1691].
© Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire.



Fig. 36. Luca Carlevarijs, *Frontispice*, eau-forte, 27,2 x 37,2 cm. Dans Luca Carlevarijs, *Le Fabriche e Vedute di Venetia/Disegnate, poste in prospettiva et intagliate/da Luca Carlevarijs/con privilegii*, [In Venetia], [appresso Gio. Battista Finazzi], [1703], Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, inv. E 2013-1304.
© Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire.

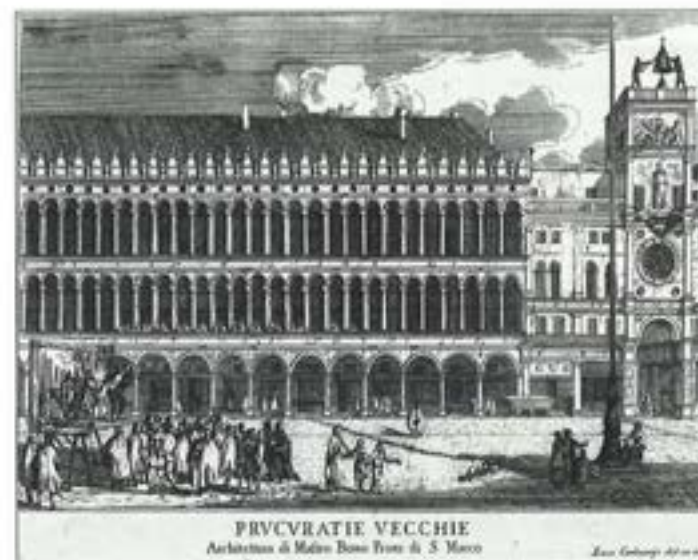


Fig. 37. Luca Carlevarijs, *Procuratie Vecchie*, eau-forte, 21 x 29 cm. Dans Luca Carlevarijs, *Le Fabriche e Vedute di Venetia/Disegnate, poste in prospettiva et intagliate/da Luca Carlevarijs/con privilegii*, [In Venetia], [appresso Gio. Battista Finazzi], [1703], Londres, The Trustees of the British Museum, inv. 1928,1016.66.
© Londres, The Trustees of the British Museum.



Fig. 38. Canaletto, *Frontispice*, eau-forte, 29,4 x 42,6 cm. Dans *Vedute altre prese da i luoghi altre ideate da Antonio Canal*, 1735-1746, Londres, The Trustees of the British Museum, inv. 1838,0526.4.1. © Londres, The Trustees of the British Museum.

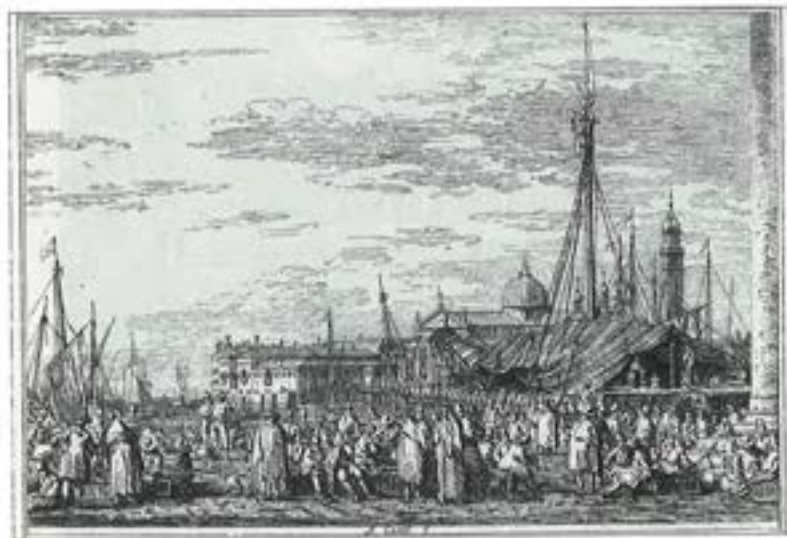


Fig. 39. Canaletto, *Le marché sur le môle*, eau-forte, 14,3 x 20,8 cm. Dans *Vedute altre prese da i luoghi altre ideate da Antonio Canal*, 1735-1746, Londres, The Trustees of the British Museum, inv. 1868,0822.7461. © Londres, The Trustees of the British Museum.

ENTRE L'ESPAGNE, LA FRANCE ET L'ANGLETERRE : LES APPROPRIATIONS DE LA *TRANSFIGURATION* DE RAPHAËL

Christian MICHEL
Université de Lausanne

Lorsqu'un jour je montrai à Pascal Griener ma dernière acquisition, un recueil que j'avais acheté essentiellement pour la qualité des estampes qu'il contenait, il me reprocha de ne faire attention qu'aux images d'un ouvrage qui n'était pas sans intérêt; cette suggestion m'a conduit à mener une brève recherche que je souhaite lui dédier.

Le recueil porte le titre suivant: *An Analysis of the picture of the Transfiguration of Raffaello Sanzio d'Urbino; translated into French from the Spanish of Benito Pardo di Figueroa by S. C. Croze-Magnan; and now translated into English. In which are introduced the Remarks and Observations of Vasari, Mengs, Reynolds, Fuseli, and other distinguished Writers and Artists who have noticed this celebrated Picture. Illustrated by seventeen heads, traced from the Picture, and finished of the same Size, by Mons. J. Gaubaud, formerly of Rome, Late Director of the Museum and National Academy at Marseille, and now Principal Painter to his Royal Highness the Prince of Orange, London, printed by Bensley and Son for Robert Bowyer, 1817.*

Les noms qui figurent sur la page de titre: ceux de Benito Pardo de Figueroa, Simon-Célestin Croze-Magnan, «Mons. J. Gaubaud», Robert Bowyer et Thomas Bensley, ne constituent pas l'ensemble des hommes qui ont participé à l'élaboration du volume. Il convient d'y ajouter le nom du graveur, James Godby, et celui du traducteur Thomas Hartwell Horne. A l'origine du projet se trouve assurément l'éditeur Robert Bowyer, dont le nom ne figure pas seulement sur la page de titre, mais aussi sur chaque estampe. Ce peintre en miniature du roi George III, avait été à l'initiative de plusieurs grandes entreprises de gravure, dont une *Historic Gallery* liée à une publication splendidement illustrée de l'*History of England* de David Hume, projet monté à l'imitation de la *Shakespeare Gallery* de Boydell et qui eut le

même insuccès commercial¹. Il publia successivement *An Illustrated Record of Important Events in the Annals of Europe, during the last Four Years; comprising a series of Views of the Principal Places, Battles, etc., etc., etc. Connected with those events* (1816); *A selection of fac-similies of watercolour drawings from the works of the most distinguished artists* (1825) et constitua surtout la fameuse Bible de Bowyer en quarante-cinq volumes contenant près de sept mille estampes et dessins². C'est à lui qu'est certainement due l'initiative du projet, l'achat des dessins de «J. Gaubaud», l'appel au graveur James Godby, le choix de l'imprimeur et du traducteur.

Le mystérieux «J. Gaubaud» peut être identifié à l'aide des indications données sur la page de titre : ancien directeur de l'Académie de Marseille, ancien conservateur du musée de cette même ville et actuellement dessinateur de S.A.R. le prince d'Orange, le fils du roi des Pays-Bas. Ce nom renvoie à un artiste peu célèbre mais qui fut très remuant : Innocent Joachim Louis Lucas Gubbo, qui a transformé son nom en Goubaud. Né à Rome autour de 1780³, il aurait fait partie de la cour des filles de Louis XV vers 1798, lors de leur exil à Caserte⁴. Il s'installe à Marseille au début du XIX^e siècle, et devient directeur du nouveau musée qui y est fondé, tout en enseignant le dessin. Il y publie deux ouvrages : une *Notice des monumens antiques conservés dans le Muséum de Marseille* en 1805 et des *Elémens de dessin à l'usage des commençans* en 1809. Il est élu membre de l'Académie des Sciences, Arts et Lettres de Marseille en 1803⁵. Dès 1807, il tente d'obtenir une place à Paris, où il adresse à Vivant Denon une pétition appuyée par le préfet des Bouches-du-Rhône⁶. En 1810, il y est installé et expose au Salon un tableau

¹ Thomas S. R. Boase, «Macklin and Bowyer», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 26/1-2 (1963), p. 148-177; Richard W. Hutton, *Robert Bowyer and the Historic Gallery: a study of the creation of a magnificent work to promote the arts in England*, Ph.D. diss., University of Chicago, 1992.

² Aujourd'hui conservée à la Central Library de Bolton. Voir Archibald Sparke, *The Bowyer Bible*, Bolton, Libraries Committee, 1920.

³ Cette date semble correspondre aux âges qu'il a indiqués lors de plusieurs recensements à Bruxelles. Toutefois, il se déclare né en 1778, lors de sa naturalisation française le 23 octobre 1820 (Archives nationales, BB/11/144/2).

⁴ Laure Junot d'Abrantès, *Mémoires de Mme la Duchesse d'Abrantès, ou Souvenirs historiques sur Napoléon, la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*, Paris, Mame-Delaunay, 1837, p. 375-376.

⁵ <http://www.academie-sla-marseille.fr/medias/files/succession-fauteuils-acadmarseille-1.pdf>, consulté le 28 juin 2017.

⁶ Marie-Anne Dupuy, Isabelle Le Masne de Chermont et Elaine Williamson (éd.), *Vivant Denon, directeur des Musées sous le Consulat et l'Empire (correspondance 1802-1815)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, t. 1, p. 456-457.

peint trois ans plus tôt représentant *La députation du sénat romain offrant ses hommages à Napoléon I^{er} le 16 novembre 1805*, tableau qui fut acheté par l'empereur sur les conseils de Denon⁷. Il obtint un poste de professeur de dessin aux lycées Bonaparte et Charlemagne. Ayant su séduire Napoléon par un dessin allégorique à sa gloire, payé la somme exorbitante de 6 000 francs⁸, il obtint la commande d'un autre dessin à la gloire de l'impératrice Marie-Louise, et fut nommé professeur de dessin du roi de Rome, fonction qu'il n'eut guère l'occasion d'exercer, le fils de l'empereur n'avait que trois ans lors de la première abdication de son père. C'est, si l'on en croit *The Literary Panorama*, à cette occasion qu'il obtint l'autorisation de calquer les têtes des dix-sept figures de la *Transfiguration* :

The abilities of M. Gaubaud, by whom the original drawings of the work now under review were executed, procured for him the appointment of designer to Napoleon, with instructions to prepare a collection of drawings of heads from the finest pictures of the Louvre, for the study of his young pupil. It certainly reflects no small honor on the artist that he selected the *Transfiguration* as the first object of his attention; and, that he might execute his taste with accuracy, the picture was placed in a private apartment. With such facilities M. Gaubaud was enabled to trace the outlines of each figure, of the same size as the original painting [...]⁹. (Fig. 40)

Goubaud resta fidèle à Napoléon après la chute de l'Empire. Il s'installa d'abord à Londres¹⁰, et c'est sans doute lors de ce séjour qu'il céda à Bowyer ses dessins d'après Raphaël. En 1816, on le retrouve à Gand, d'où il adresse une pétition pour obtenir de fonder une chalcographie nationale¹¹. Il renouvelle avec succès sa demande l'année suivante à Bruxelles et joue un rôle central dans l'introduction de la lithographie dans ce qui est alors le Royaume des Pays-Bas. Il fait venir à Bruxelles Karl Senefelder, le frère d'Aloïs, l'inventeur de la nouvelle technique. Il semble avoir collaboré avec le premier éditeur de lithographie d'Amsterdam, Abraham Vinkeles, qui annonce

⁷ Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV 1506.

⁸ Appartenant aujourd'hui à la Fondation Napoléon. Voir Bernard Chevallier et Karine Huguenaud (dir.), *Trésors de la Fondation Napoléon*, catalogue d'exposition, Paris, Musée Jacquemart-André, 2004, n° 52.

⁹ *The Literary Panorama and National Register*, new series, 7 (1818), p. 917.

¹⁰ Marie-Anne Dupuy, Isabelle Le Masne de Chermont et Elaine Williamson (éd.), *Vivant Denon*, op. cit., t. 2, p. 1110 et 1131.

¹¹ Rob Meijer, «The beginnings of lithography in Brussels», *Quaerendo*, 33/3-4 (2003), p. 294-316.

en octobre 1817 la publication, lui aussi, des têtes de la *Transfiguration*¹². Ce n'est pas le lieu de suivre sa carrière en Belgique jusqu'à sa mort survenue en 1847¹³, il suffit de signaler qu'en 1824, il publia une édition lithographiée de ses dessins des têtes de la *Transfiguration*, sans doute d'après les gravures anglaises, qu'il dédia au roi Guillaume des Pays-Bas¹⁴. Il exposa au Salon de 1831 un dessin représentant Napoléon à Sainte-Hélène.

On ne sait pas grand-chose du graveur auquel Robert Bowyer fit appel : James Godby. Le *Dictionary of National Biography*, comme le site du British Museum indiquent qu'il est actif depuis la dernière décennie du XVIII^e siècle et le pensent mort en 1814 ou 1815, ignorant donc les planches publiées en 1818. Il a surtout gravé au pointillé mais, dans ses dernières années, il a pratiqué la manière de crayon. Il utilise une technique mixte pour graver les dessins de Goubaud ; les chairs sont gravées au pointillé, et les draperies en manière de crayon, on y reconnaît effectivement des marques d'un mattoir à molette (Fig. 41). Toutefois, il est rare que des gravures en manière de crayon atteignent la taille de celles de l'*Analysis*. Il s'agit en effet de planches grand in-folio, de 58,7 x 43,5 cm, même si la partie gravée est plus réduite (de 30 à 40 cm de haut, sur 25 à 35 cm de large). La manière de crayon avait connu une grande expansion en France, mais bien moindre en Angleterre, où la gravure au pointillé l'avait largement emporté. Quoi qu'il en fût, ces planches constituent certains des derniers exemples d'une technique que la lithographie allait rendre caduque. D'ailleurs, un regard peu attentif pourrait conduire à voir dans ces estampes des lithographies.

Un texte était souhaitable pour accompagner ces planches, aussi Robert Bowyer eut-il recours à un ecclésiastique bibliophile, Thomas Hartwell Home¹⁵ et lui commanda une traduction en anglais de la traduction française, élaborée par Simon-Célestin Croze-Magnan, d'un livre paru en espagnol à Paris en 1804 : *Exâmen analítico del quadro de la Transfiguración de*

¹² *Ibid.*, p. 300.

¹³ On trouvera des indications dans l'article de Rob Meijer, «The beginnings of lithography in Brussels», *art. cit.* et dans la banque de données de l'Institut royal du Patrimoine artistique : http://balat.kikirpa.be/lithographies/fiches/Goubaud_Innocent-Louis.htm (consulté le 28 juin 2017) qui reproduit les articles du journal bruxellois l'*Oracle*, annonçant les publications de Goubaud et signale les tableaux qu'il a peints après son installation en Belgique, y compris une *Mort du roi de Rome*.

¹⁴ Mentionné par Rob Meijer, «The beginnings of lithography in Brussels», *art. cit.*, p. 300-301. Un exemplaire se trouve à la bibliothèque Albert I, à Bruxelles. Je ne l'ai pas consulté.

¹⁵ Cette indication figure dans Samuel Halkett et John Laing, *A Dictionary of Anonymous and Pseudonymous Literature of Great Britain*, Edimbourg, Paterson, 1882-1888, t. 1, p. 82 et est empruntée à une liste autographe manuscrite des publications de Thomas Hartwell Home.

Rafaël de Urbino ; seguido de algunas observaciones sobre la pintura de los Griegos, Paris, Crapelet, 1804, rédigé par Benito Pardo de Figueroa.

Ce n'est pas dans un recueil dédié à Pascal Griener, qu'il est nécessaire de rappeler les enjeux des traductions au sein d'une République de l'œil. Ces trois textes sont écrits par des hommes de traditions différentes, dans des contextes politiques et géographiques qui donnent d'autres sens à leurs propos.

Benito Pardo de Figueroa était un militaire galicien, un *afrancesados*, lié à Godoy, qui le fit nommer ambassadeur en Prusse ; puis Joseph Bonaparte, devenu roi d'Espagne, lui donna en 1808 le poste de Saint-Pétersbourg. Il dut quitter cette capitale lors de l'invasion française de la Russie en 1812 et il mourut à Riga. Il était surtout passionné de mathématiques¹⁶ et semble n'avoir abordé les questions artistiques que dans l'*Exâmen analítico*, qu'il dédia à Godoy. Le livre comprend une préface de huit pages (p. vii-xv) suivie de l'examen analytique, puis d'un essai de soixante-seize pages (p. 69-145) sur la peinture des Grecs. Sa sympathie pour la France, alors alliée à l'Espagne de Charles IV, fait qu'il ne témoigne d'aucune réticence devant la réunion dans un seul lieu des chefs-d'œuvre pillés dans toute l'Europe. Le Musée Napoléon suscite son enthousiasme¹⁷, ne serait-ce qu'il rend possible pour tout amateur de comparer les qualités des plus grands peintres à travers leurs œuvres majeures. C'est l'occasion pour lui de critiquer la présomption de Roger de Piles qui a établi sa *Balance des peintres* sans avoir une telle ressource ; la suprématie que cet écrivain avait accordée à Rubens prouvait qu'il n'avait qu'une connaissance restreinte de la peinture italienne¹⁸. Pour Pardo de Figueroa, l'analyse de la *Transfiguration* et les *Observations sur la peinture des Grecs*, art qu'il estime avoir été présenté trop superficiellement par Winckelmann, doivent permettre de mieux voir l'ampleur de la décadence de la peinture moderne, malgré les efforts d'un Mengs ou d'un David¹⁹. Les deux

¹⁶ Charles-Victor d'Hautefort, *Coup-d'œil sur Lisbonne et Madrid en 1814*, Paris, Delaunay, 1820, p. 262-264.

¹⁷ «Jamás a existido una Galeria en que se hayan juntado tantos y tan preciosos Quadros, como en la del Museo Napoléon», extrait de Benito Pardo de Figueroa, *Exâmen analítico del quadro de la Transfiguración de Rafaël de Urbino ; seguido de algunas observaciones sobre la pintura de los Griegos*, Paris, Crapelet, 1804, p. vii.

¹⁸ «Si Monsieur de Piles, por exemplo, hubiese tenido en su tiempo proporcion per para hacer parangones tan inmediatos y frequentes de las Pinturas de Rubens con las de otros ilustres Profesores de Italia, no habría jamás pensado en publicar la ridicula y miserable balanza de los Pintores, che corre in sus Obras para testimonio irrefragable de su falta de gusto, ó de su poca sinceridad», *Ibid.*, p. viii-ix.

¹⁹ *Ibid.*, p. 66.

textes se répondent par leur plan : l'analyse du tableau de Raphaël, comme les *Observaciones sobre la Pintura de los Griegos* sont construits en cinq chapitres reprenant les parties de la peinture : composition, dessin, expression, clair-obscur et coloris. L'auteur témoigne d'une assez bonne connaissance des écrits sur l'art, non seulement les textes antiques qu'il publie en note et qu'il traduit dans le cours de ses analyses, mais aussi les auteurs récents, Winckelmann, Cornelis de Pauw et surtout Mengs dont il reprend certaines idées en en critiquant d'autres. De cet auteur, il utilise essentiellement les *Pensamientos sobre los grandes Pintores: Rafael, Corregio, Tiziano y los Antiguos*, publiées par le chevalier d'Azara²⁰. Il réfute l'idée que le coloris et le clair-obscur des Grecs aient été inférieurs à ceux des modernes et surtout, tant à propos du dessin de Raphaël qu'à celui du dessin des Grecs, il refuse le principe de l'imitation de l'idéal plutôt que celle de la nature corrigée. Pour lui, le dessin des figures de la *Transfiguration* est d'autant plus savant que Raphaël n'a pas voulu copier des figures grecques.

El célebre Mengs se inclina á crear que Rafaél no estudió profundamente el antiguo; que por esta razon apenas conoció la belleza ideal de las formas, y que á pesar de la hermosura y correccion de su dibuxo fué inferior á los grandes modelos de la antigüedad. Juzga tambien que solo fué sobresaliente en los varones ancianos, ó de mediana edad, pero que no tubo el mismo acierto en las formas de los niños. Decide finalmente que las cabezas de sus Virgenes nos agradan mas bien por su expresion, que por su belleza, y que casi todas hacen una especie de mueca para sonreirse; lo que le parece opuesto á la verdadera belleza.

Qualquiera que léa desapasionadamente las obras del Señor Mengs, conocerá facilmente que este ilustre Profesor con un espíritu metafísico, y propenso á las indagaciones abstractas, abrazó ciertas opiniones sistemáticas, y sacrificó frequentemente á estas ideas exclusivas el acierto en los juicios, y la imparcialidad en muchas decisiones importantes²¹.

Si, malgré son admiration pour Mengs, il dénonce ses opinions systématiques, c'est surtout qu'elles sont partagées par la plupart des écoles modernes et que la formation des élèves les conduit à copier les figures antiques, au lieu de les étudier pour imiter les principes selon lesquels elles ont été exécutées. Dans le domaine du dessin, Mengs, comme Poussin, ne sont que des copistes,

²⁰ Joseph Nicolas de Azara, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1780, p. 87-155. Traduction française par Hendrik Jansen dans les *Œuvres complètes d'Antoine-Raphaël Mengs*, Paris, Panckouke, 1786, t. 1, p. 199-298.

²¹ Benito Pardo de Figueroa, *Exámen analítico del quadro de la Transfiguración de Rafaél de Urbino*, op. cit., p. 25.

quand Raphaël est un imitateur. Il est un autre domaine où Raphaël a su intelligemment comprendre les principes des Grecs, c'est celui de l'expression des passions. Pour Pardo de Figueroa, l'homme est toujours affecté de plusieurs passions qui se mêlent. Ainsi les peintres qui n'expriment qu'une passion unique sur les traits de leurs figures, en se servant de certains traités de peinture (on pense naturellement à Le Brun et ses successeurs), en font des êtres purement abstraits et presque chimériques²². Si le Laocoon fait plaisir, au lieu de susciter l'horreur comme la plupart des tableaux de martyres, c'est qu'à l'expression de la douleur physique se mêlent celles de la force héroïque et de la tendresse paternelle²³. L'analyse se conclut par une longue lamentation sur l'incapacité des peintres vivants : certains ne sont pas assez laborieux pour profiter de leur génie, les autres, sans génie, prostituent l'art en se pliant au mauvais goût dominant.

Il n'est pas évident que le caractère polémique du texte ait été pris en compte par Simon-Célestin Croze-Magnan qui limita son travail à la traduction en français de la description analytique de la *Transfiguration*²⁴. Cet homme assez actif avait commencé une carrière d'homme de lettres attaché aux arts, tout d'abord en fournissant un texte pour un recueil pornographique²⁵, puis en aidant Pierre-Henri de Valenciennes à rédiger ses *Éléments de perspective*²⁶. Il obtint d'être chargé des descriptions des tableaux du Musée

²² *Ibid.*, p. 117.

²³ *Ibid.*, p. 46-47. Il n'est pas sûr cependant que Pardo de Figueroa ait eu connaissance des critiques de Lessing à l'égard de Winckelmann.

²⁴ Simon-Célestin Croze-Magnan, *Examen analitique du tableau de la Transfiguration de Raphaël, traduit de l'espagnol de M. Benito Pardo de Figueroa par S. C. Croze-Magnan, Auteur de la partie descriptive et littéraire du Musée français publié par MM. Robillard-Peronville et Laurent*, Paris, Debray, an XIII (1805).

²⁵ *L'Arétin d'Augustin Carrache, ou Recueil de postures érotiques, D'après les Gravures à l'eau-forte par cet Artiste célèbre, avec le Texte explicatif des Sujets*, s.l., A la Nouvelle Cythère, 1798. Voir l'édition procurée par Jan Blanc : *Les Amours des Dieux. L'Arétin d'Augustin Carrache, ou Recueil de postures érotiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2014.

²⁶ Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un Elève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage*, Paris, Desenne & Duprat, an VIII (1799). Dans l'avant-propos celui-ci écrit : «[J]'ai reconnu que des préceptes, et les observations qui en sont la suite, exigeoient une méthode et une diction qu'on n'acquiert que par la grande habitude d'écrire. En conséquence, j'ai pris pour collaborateur le citoyen Croze-Magnan, Homme de Lettres, mon ami et mon Elève en Peinture, qui a beaucoup voyagé, et qui fait de la Littérature et des Beaux-Arts son occupation et son amusement», p. i. Les deux hommes restèrent en contact après le retour de Croze-Magnan à Marseille. Leur correspondance est en partie conservée par des descendants de Valenciennes. Voir Luigi Gallo, Jean Penet et Chiara Stefani (dir.), *Pierre-*

français²⁷. C'est peut-être pour la préparation de la notice qu'il consacra à la *Transfiguration* qu'il traduisit le livre de Pardo de Figueroa, « un amateur [qui vient de décrire le tableau] avec autant de goût que de sagacité »²⁸. Il supporta mal d'être remplacé par Ennio Quirino Visconti et Toussaint Bernard Emeric-David et se lança en 1806 dans un procès contre les éditeurs Pierre Laurent et Louis Nicolas Joseph Robillard-Péronville qui l'avaient évincé²⁹. La traduction est assez fidèle, mais Croze-Magnan a supprimé la préface, les *Observations sur la peinture des Grecs* et largement réduit l'appareil de notes de la version espagnole, supprimant toutes les références bibliques et les citations en grec. Seules trois notes sont conservées, dont l'une, fort longue et consacrée à la perspective atmosphérique, est l'occasion de renvoyer au *Traité de Valenciennes*. Le tableau étant considéré comme la plus importante conquête artistique des Français, le texte de Pardo de Figueroa, qui réfutait l'essentiel des critiques portées à son encontre, ne pouvait qu'être bien reçu. C'est d'ailleurs l'année suivante que Raphaël Morghen commença à graver le tableau, avec l'appui de l'administration impériale, même si la gravure, dédiée à Napoléon, ne parut qu'en 1811.

La traduction anglaise est postérieure au retour du tableau à Rome, après une chute au moment où il fut décroché du Louvre, qui fit craindre des ravages

Henri de Valenciennes 1750-1819. La nature l'avait créé peintre, catalogue d'exposition, Toulouse, Musée Paul Dupuy, 2003.

²⁷ *Le Musée français, Recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs, qui composent la collection nationale ; Avec l'explication des Sujets, et des Discours historiques sur la Peinture, la Sculpture et la Gravure*, par S.-C. Croze-Magnan. Publié par Robillard-Péronville et Laurent, Paris, L.-E. Herhan, 1803, t. 1 et 1805, t. 2 (ces dates figurent sur les pages des recueils, mais la publication de chacun des tomes, par souscription, s'étendit sur plusieurs années).

²⁸ *Le Musée français*, op. cit., t. 1, seconde partie, 1^{er} tableau.

²⁹ Voir les factums conservés à la Bibliothèque nationale de France : *Mémoire à consulter et consultation pour le Sieur Simon-Célestin Croze-Magnan, Homme de lettres et auteur de la partie littéraire et descriptive du Musée Français ; contre les Sieurs Robillard-Péronville et Laurent, Éditeurs dudit ouvrage*, Paris, Plassan, 1806 ; *Conclusions motivées pour M. Croze-Magnan, auteur de la partie descriptive et littéraire du Musée français, contre les Sieurs Robillard-Péronville et Laurent, éditeurs dudit ouvrage, et encore contre les sieurs Visconti et Emeric-David ; en présence du sieur Corbillé, souscripteur, intervenant*, Paris, Plassan, s.d. ; *Réponse pour le Sieur Croze-Magnan au Premier aperçu de l'affaire pour le sieur Robillard-Péronville, contenant une analyse de la plaidoirie pour ledit sieur Croze-Magnan, contre la Société Robillard-Péronville et Laurent, et encore contre les sieurs Visconti et Emeric-David*, Paris, Plassan, s.d. ; *Extrait du Jugement rendu le mardi 17 mars 1807, par le Tribunal de première Instance du Département de la Seine, troisième Section, dans la cause entre les sieurs Croze-Magnan, Robillard-Péronville, Laurent et autres*, Paris, Plassan, 1807.

irrémediables. A l'instar du *Spasimo* de Sicile, un miracle épargna le chef-d'œuvre³⁰. Le texte traduit en anglais était essentiellement conçu pour accompagner les dix-neuf planches : un portrait de Raphaël, une gravure au trait de l'ensemble de la composition, et les dix-sept têtes des figures du tableau. Les modifications que le traducteur a opérées ne sont pas très nombreuses, mais significatives. Thomas Hartwell Horne était un ecclésiastique, à l'origine méthodiste, avant de rejoindre l'Église anglicane. Il est l'auteur notamment d'une *Introduction to the Critical Study and Knowledge of the Holy Scriptures* publiée en 1818, un an après sa traduction de l'analyse de la *Transfiguration*, tout en travaillant à élaborer les catalogues de bibliothèques importantes (celle de Queen's College à Cambridge, puis, à partir de 1824, de la *British Library*)³¹. Ses capacités d'érudit et ses convictions religieuses apparaissent dans l'usage qu'il a fait du texte français qu'il traduisait. Le caractère dévotionnel du tableau de Raphaël, largement mis à l'écart par Pardo de Figueroa et Croze-Magnan, est l'objet de son intérêt. Il intègre de longues citations de la Bible, soit en note, soit dans le texte, pour montrer comment le peintre a su exprimer son sujet, mais ajoute un reproche au texte initial : alors que la Bible indique que la transfiguration a eu lieu sur une montagne, Raphaël n'a peint qu'une colline³². Les trois pages finales sur la décadence de la peinture moderne sont supprimées et remplacées par un *Essay on the Life and Works of Raffaello Sanzio d'Urbino* de quatre pages. Cette vie est introduite et conclue par des citations de John Opie³³, certes peu originales, mais qui permettent de donner une place aux professeurs de la Royal Academy dans la fortune critique de la *Transfiguration*. Une longue citation de Fuseli intégrée dans le cours de l'*Analysis* tient le même rôle³⁴, ainsi que le renvoi systématique, dans la vie de Raphaël, à la récente publication de Richard Duppa³⁵. Mais ce n'est pas seulement aux auteurs anglais que Horne fait appel pour enrichir sa traduction. Il cite aussi Vasari et Félibien dans sa vie de Raphaël. Il développe

³⁰ *An Analysis of the picture of the Transfiguration*, op. cit., p. 16.

³¹ Notice de Thompson Cooper dans le *Dictionary of National Biography*, New York, Macmillan, 1885-1900, t. 27, p. 363-364.

³² *An Analysis of the picture of the Transfiguration*, op. cit., p. 7.

³³ John Opie, *Lectures on Painting, delivered at the Royal Academy of Arts*, Londres, Longman, Hurst, Rees & Orme, 1809, p. 51 et 80. La première présente la façon dont Raphaël avait su par son travail et son génie s'approprier tous les acquis de ses prédécesseurs et de ses contemporains ; la seconde s'attache aux qualités expressives du peintre.

³⁴ *An Analysis of the picture of the Transfiguration*, op. cit., p. 6, se référant aux *Lectures on Painting, delivered at the Royal Academy March 1801*, by Henry Fuseli, Londres, Johnson, 1801, p. 149-151.

³⁵ Richard Duppa, *The Life of Raffaello Sanzio da Urbino*, Londres, Murray, 1816.

l'appareil de notes que Croze-Magnan avait largement réduit. Il recourt aux traductions françaises des œuvres de Mengs et de Winckelmann pour donner des références précises aux réflexions qui leur étaient empruntées. Il rétablit les citations en latin et en grec, qui figuraient dans le texte espagnol, mais que Croze-Magnan avait éliminées, et alla même jusqu'à intercaler dans l'analyse de l'expression du possédé dix vers latins tirés du *Pictura, carmen* de l'abbé De Marsy (1736) et à tirer de Lavater une description du visage du Christ. Il est vrai que, disposant probablement des dessins ou des gravures, il avait sous les yeux des figures au modelé adouci et au clair-obscur beaucoup moins marqué que dans le tableau lui-même (Fig. 42). Alors que Pardo de Figueroa et Croze-Magnan s'intéressaient essentiellement aux qualités plastiques du tableau, Horne en fait un exemple remarquable de peinture religieuse.

La technique utilisée ne permettait pas un nombre important de bonnes épreuves, ce qui explique la rareté actuelle de l'ouvrage. Bowyer le vendait donc pour la somme importante de 6 £. 6 s., augmentée d'un tiers pour ceux qui le voulaient avec les premières épreuves (8 £. 8 s.). Pour distinguer ces *Proof Impressions*, il fit graver le mot *Proof* à la pointe sur chaque planche. Ces prix sont indiqués dans le compte-rendu extrêmement laudatif, publié dans *The Literary Panorama and National Register*³⁶. Cet article est l'occasion de célébrer le triomphe des arts dans le Royaume-Uni, où désormais est conservé le tableau commandé parallèlement à la *Transfiguration*, la *Résurrection de Lazare* de Sebastiano del Piombo. Les têtes publiées par Bowley «for delicacy of execution and fidelity of representation, infinitely surpass the heads in the celebrated and costly plate of Raphael Morghen, nearly all of which, beautiful as they unquestionably are as specimens of the art of engraving, will be found to be wholly unlike those in the original picture»³⁷. Il faut se réjouir que ce soient les presses britanniques qui offrent au public le résultat du travail de Goubaud.

Il serait abusif de prétendre que les pérégrinations de la *Transfiguration* entre le Traité de Tolentino et son retour à Rome en 1815 ont accru son *aura*, mais elles ont contribué à ce que le tableau quitte l'église de San Pietro in Montorio où il était conservé pour devenir une œuvre de musée, «bien commun à toute la terre», pour reprendre la formule de Pliny l'Ancien. Les appropriations, par l'image et le discours, ont pris une dimension différente. Certes, la célébrité du chef-d'œuvre ultime de Raphaël en avait, depuis le XVI^e siècle, fait un objet de commentaires. Il avait notamment été critiqué par

³⁶ *The Literary Panorama and National Register*, new series, 7 (1818), p. 915-923.

³⁷ *Ibid.*, p. 917-918.

Jonathan Richardson Jr.³⁸ et par Falconet³⁹, critiques réfutées dans la citation de Fuseli qu'avait ajoutée Horne au texte initial. C'est désormais un nouveau regard qui est porté sur la *Transfiguration*. Le discours de Pardo de Figueroa repose sur une comparaison avec les autres tableaux conservés au Musée Napoléon, et même avec certains dessins de Raphaël qui y étaient exposés. Le militaire espagnol à l'instar de son traducteur français ont eu la possibilité d'étudier différemment la *Transfiguration*, comme le lecteur anglais qui, à l'aide des gravures, a pu voir la tête du Christ de plus près que n'importe quel spectateur du tableau, fût-ce avec un traitement des yeux qui fait davantage penser à Guido Reni qu'à Raphaël et une chevelure beaucoup plus ordonnée que celle que le peintre avait donné à sa figure (Fig. 42). *An Analysis of the picture of the Transfiguration* n'a apparemment pas eu la diffusion que lui souhaitait *The Literary Panorama*, peut-être en raison de son prix élevé, mais ce projet est un bon témoignage de la nouvelle approche de la peinture qu'a suscitée l'émergence des musées.

³⁸ Jonathan Richardson Sr. et Jonathan Richardson Jr., *Traité de la peinture et de la sculpture*, Amsterdam, Herman, 1728, t. 3, p. 610-627 et 715-754.

³⁹ Etienne Maurice Falconet, «Notes sur la traduction du trente-cinquième livre de Pliny», dans Etienne Maurice Falconet, *Œuvres diverses concernant les arts*, Paris, Didot, 1787, t. 1, p. 390-394.

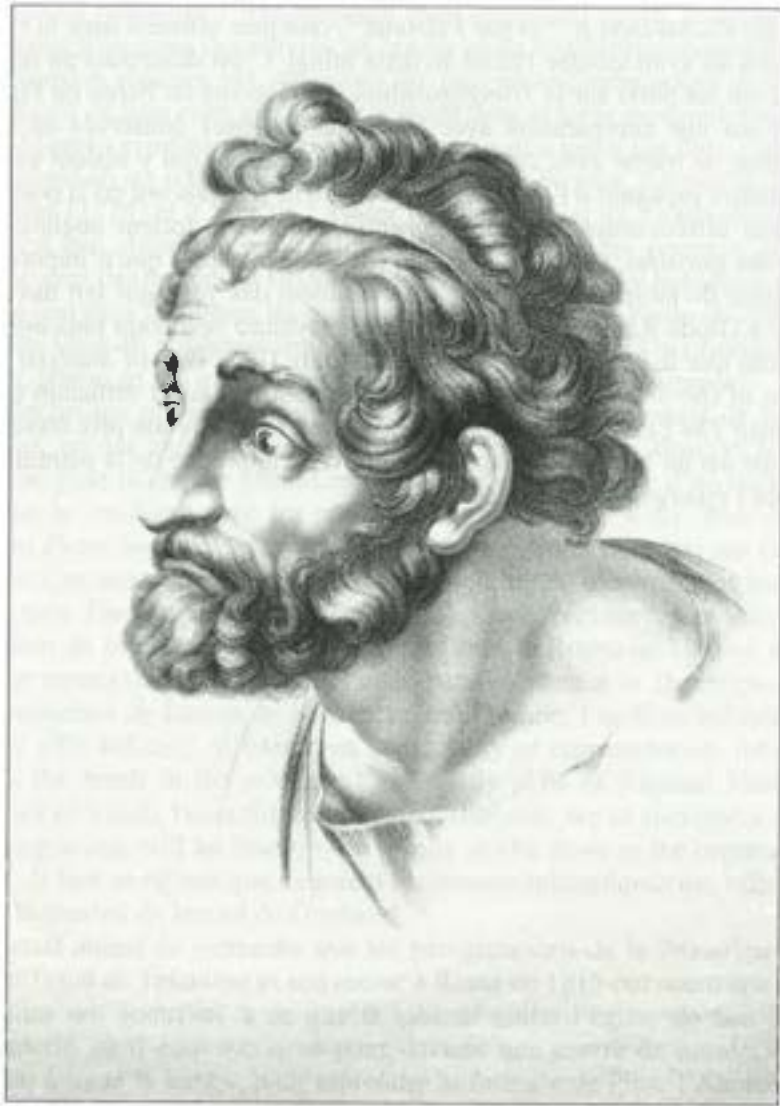


Fig. 40. Tête de paysan tirée de la *Transfiguration* de Raphaël, gravée par James Godby, d'après un dessin d'Innocent Goubaud, collection particulière.
© Photo : Christian Michel.



Fig. 41. Tête de paysan tirée de la *Transfiguration* de Raphaël, gravée par James Godby, d'après un dessin d'Innocent Goubaud, détail de la planche précédente, collection particulière. © Photo : Christian Michel.

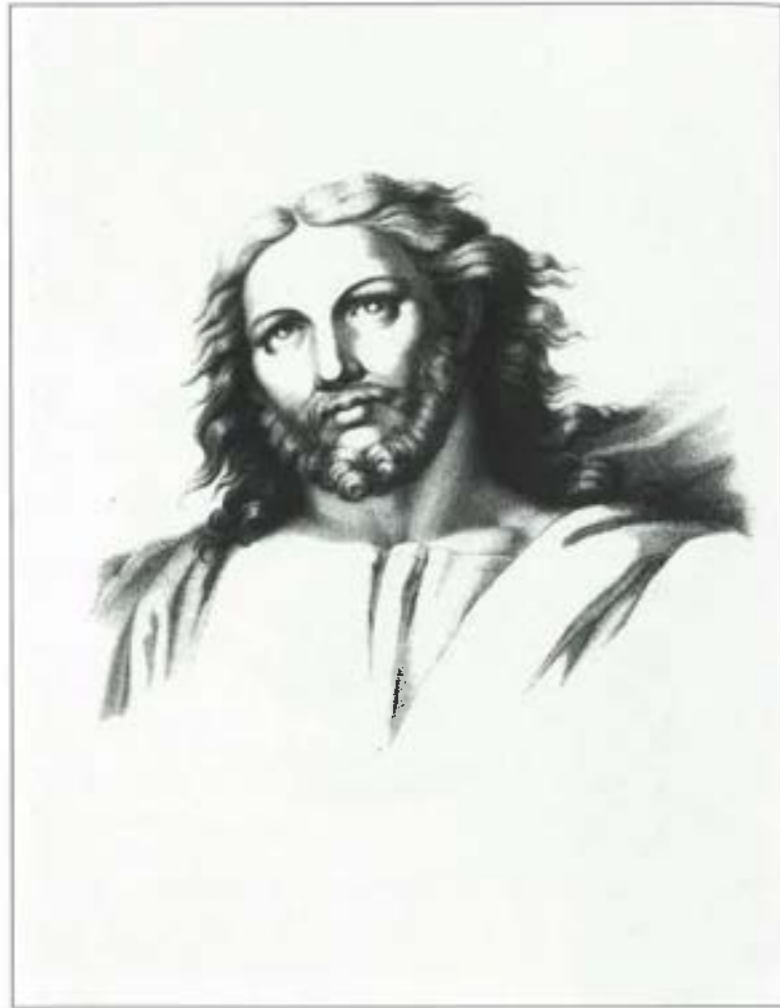


Fig. 42. Tête du Christ tirée de la *Transfiguration* de Raphaël, gravée par James Godby, d'après un dessin d'Innocent Goubaud, collection particulière. © Photo: Christian Michel.

FACSIMILES OF HOLBEIN'S DRAWINGS

Oskar BÄTSCHMANN

The Swiss Institute for Art Research (SIK-ISEA), Zurich

The trois crayons manner

One of the most famous humanist scholars in Europe, Erasmus of Rotterdam, lived in Basel between late October 1521 and 1529. In 1523 he had already asked Holbein to execute portraits that he intended to send to his friends in England and France.¹ In June 1524, Erasmus wrote to Willibald Pirckheimer, Dürer's friend in Nuremberg: "I recently sent two portraits of myself to England, painted by a very skilful artist. This same also carried a picture of me to France."² Nothing is known about the original destination or the whereabouts of the portrait that the painter had to bring with him to France, and unfortunately the portrait itself has disappeared. It is obviously not the portrait of Erasmus in the Louvre, as this was in the collection of Sir Adam Newton and was acquired by Louis XIV at the Jabach sale in 1671.³

It was in France during the years 1523/1524 that Holbein the Younger adopted the technique of coloured chalks, the *trois crayons* manner, for his portrait drawings. This replaced the silver-point and red chalk that he had used until then for portrait preparatory drawings. For stained glass, wall-paintings, pieces of jewellery and table fountains he continued to use pen, wash and watercolour. He first adopted the *trois crayons* manner in Bourges in order to draw two coloured statues; this may indicate that he had been instructed in this

¹ On the Erasmus portraits see Pascal Griener, "Le portrait sculptural. Erasme et ses portraitistes", in *Lecture, représentation et citation. L'image comme texte et l'image comme signe (XV^e-XVII^e siècle)*, ed. Christian Heck, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2007, p. 171-209.

² Author's translation. For the original text see Percy Stafford Allen and Helen Mary Allen, *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami. Denuo recognitum et actum*, Oxford, Clarendon Press, 1906-1958, vol. 5, 1924, p. 470, nos. 1452: 40-42.

³ John Rowlands, *The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition*, Oxford, Phaidon, 1985, p. 129-130, no. 15.

technique in France.⁴ On a sheet that is now in the *Codex Atlanticus* in Milan's Biblioteca Ambrosiana, Leonardo da Vinci surprisingly noted that the French artist Jean Perréal (Jean de Paris) had introduced him to the use of coloured chalks during the French artist's stay in Milan. Perréal arrived there in 1499 with the French King Louis XII.⁵ The few drawings attributed to Jean Perréal, executed in silver-point, reveal no trace of coloured chalks.⁶ Leonardo's notebook contains a recipe to produce "punte da colorire a secco" as he called it.⁷

Holbein the Younger preferred the Leonardesque *trois crayons* technique to Jean Clouet's less complicated combination of black and red chalk. In Basel, and then in England, Holbein the Younger used the *trois crayons* manner to perfection for portraits: in Basel for the members of the Meyer family, in England for his numerous patrons and clients. In nearly every case the drawings made served for the execution of painted portraits. Most of these coloured portrait drawings disappeared for nearly 200 years, and were only rediscovered in 1728 by the spouse of King George II, Caroline of Ansbach, the Queen, at Kensington Palace.⁸ In 1735 Queen Caroline had nearly completed a new picture closet of drawings and paintings and invited her friends to visit it. Lord Egmont wrote in his diary: "I saw in the Queen's Closet the famous collection of Holbein's heads of eminent persons in King Henry 8th reign. They are 63 in number, upon half sheets of paper, and seem the sketches made for his portraits in oil."⁹

Imitations

In the new edition published in 1829 of his successful *General Dictionary*, Matthew Pilkington commented on Holbein's drawings and Bartolozzi's imitations:

⁴ Christian Müller and Stephan Kemperdick (eds), *Hans Holbein the Younger. The Basel Years 1515-1532*, exhibition catalogue, Munich, Prestel, 2006, p. 316-320, nos. 100, 101; in this catalogue see especially Christian Müller, "Hans Holbein the Younger as Draughtsman", p. 20-33.

⁵ Leonardo da Vinci, *Codex Atlanticus*, Milan, Biblioteca Ambrosiana, fol. 247.

⁶ The two portrait drawings by Jean Perréal in the Musée Condé at Chantilly, dated to the last quarter of the fifteenth century, are executed in silver-point.

⁷ Leonardo da Vinci, *The Literary Works*, ed. Jean Paul Richter, London, Low, Marston, Searle & Rivington, 1883, reprint: Leonardo da Vinci, *The notebooks of Leonardo da Vinci*, ed. Jean Paul Richter, New York, Dover, 1970, vol. 1, p. 315, no. 612.

⁸ Joanna Marschner, *Queen Caroline. Cultural Politics at the Early Eighteenth-Century Court*, New Haven, Yale University Press, 2014, p. 94-97.

⁹ John Perceval, *Manuscripts of the Earl of Egmont. Diary of The First Earl of Egmont (Viscount Percival)*, London, His Majesty's Stationery Office, 1923, vol. 2, p. 190.

Soon after the accession of George the Second, a noble collection of the drawings of Holbein was found in a bureau at Kensington, amounting to eighty-nine. These, which are of exquisite merit, have been admirably engraved by Bartolozzi, in a work published by John Chamberlain, F. R. A., which is one of the most interesting collections of portraits ever executed.¹⁰

Francesco Bartolozzi studied with the painter Ignazio Hugford at the Accademia di Belle Arti in Florence.¹¹ Bartolozzi, who specialised in print-making, was working circa 1763 in Bologna and Venice for Richard Dalton, an engraver and librarian to George III. The Scottish engraver Robert Strange, a Jacobite, met Dalton and Bartolozzi in 1763 in Bologna and told them about his projects for drawings after paintings in several collections and churches in both Bologna and Parma. When Strange arrived back in Bologna after a stay in Parma, he realised that Dalton and Bartolozzi had already convinced the owners of the paintings to let them make drawings after their works in order to produce reproductions. Strange complained about this intrigue in a long letter published in 1775 addressed to John Stuart, 3rd Earl of Bute and former Prime Minister of Great Britain.¹²

In 1764, Bartolozzi completed in Venice a series of twelve reproductions of Guercino drawings and was subsequently appointed *Incisore del re* to George III to work on the reproduction of the Guercino drawings in the royal collection (Fig. 43).¹³ In London, Bartolozzi rapidly embarked on a successful career; he was one of the foundation members of the Royal Academy and

¹⁰ Matthew Pilkington, *A General Dictionary of Painters; containing Memoirs of the Lives and Works of the Most Eminent Professors of the Art of Painting*, London, Thomas Tegg, 1829, vol. 1, p. 477.

¹¹ See Barbara Jatta (ed.), *Francesco Bartolozzi. Incisore delle Grazie*, exhibition catalogue, Rome, Artemide Edizioni, 1995, p. 45-47; Alessandro Baudi de Vesme and Augusto Calabi, *Francesco Bartolozzi. Catalogue des estampes et notice biographique d'après les manuscrits de A. de Vesme entièrement reformés et complétés d'une étude critique par A. Calabi*, Milan, Modiano, 1928; see article Giovanni Gori Gandellini, "Francesco Bartolozzi", in Giovanni Gori Gandellini, *Notizie storiche degli Intagliatori*, Siena, Onorato Porri, 1808 [1771], vol. 1, p. 52-55.

¹² Robert Strange, *An Inquiry into the Rise and Establishment of the Royal Academy of Arts. To which is prefixed, A Letter to the Earl of Bute*, London, for E. and C. Dilly & Co., 1775, p. 20-29. See Timothy Clayton, *The English print 1688-1802*, New Haven/London, Yale University Press, 1997, p. 174-175, on Strange: "In Italy he was dogged by the Prince's librarian, Richard Dalton, who hired Francesco Bartolozzi to make drawings of precisely the same paintings that Strange intended to engrave."

¹³ Published 1764 by Giovanni Battista Piranesi in Rome, see Barbara Jatta (ed.), *Francesco Bartolozzi. Incisore delle Grazie*, op. cit., p. 94-99, cat. 20, 1-12.

a very skilful engraver of paintings and drawings and a collaborator of the important engraver and print seller John Boydell.¹⁴

From 1792 onwards, Bartolozzi made engravings after seventy-eight portrait drawings by Holbein at Windsor Castle for John Chamberlaine, the successor to Richard Dalton who had died in 1791.¹⁵ Chamberlaine published the plates in London between 1792 and 1802 in Imperial folio under the title: *Imitations of Original Drawings, by Hans Holbein, in the Collection of His Majesty, for the Portraits of the Illustrious Persons of the Court of Henry VIII, engraved by Bartolozzi, with Biographical Tract*. It was the second attempt in the eighteenth century to reproduce Holbein's drawings; the first, organized by Richard Dalton, resulted in thirty-five engravings which were published in 1792 but considered of poor quality.¹⁶ In 1812, John Chamberlaine published a new edition in-quarto of *Imitations of Original Drawings* by Hans Holbein with reproductions by various engravers in different techniques.¹⁷ In 1884 Hamilton, Adams & Co. published in London a reproduction of Bartolozzi's folio edition, and a paperback reprint is still available.¹⁸

Bartolozzi used skilfully all kinds of contemporary techniques to produce plates for the graphic reproduction of paintings and the imitation of drawings. He became the undisputed master of stipple engraving, while Valentine Green became the most renowned mezzotint engraver at the time, celebrated for his reproduction of paintings, especially of the Düsseldorf gallery.¹⁹ In 1987, Constance Harris characterised stipple as:

a less difficult process than mezzotint since it chiefly requires a willingness to incise millions of specks; assistants usually filled in large areas after the master engraver indicated the general outlines. [...] Brownish red or various pastel inks were applied selectively with rags directly onto the metal, in a technique known as *à la poupée*.²⁰

¹⁴ For John Boydell see Timothy Clayton, *The English print 1688-1802*, op. cit., p. 209-210.

¹⁵ See Barbara Jatta (ed.), *Francesco Bartolozzi. Incisore delle Grazie*, op. cit., p. 182-183, cat. 118, 1-18; Francesco Bartolozzi, *Stipple Engravings of Portraits by Hans Holbein from the Royal Collection*, Uppingham Rutland, Goldmark Gallery, 2007.

¹⁶ *The Court of Henry the Eighth*, London, W. Richardson, 1792.

¹⁷ See the digitised book in the National Library of the Netherlands.

¹⁸ *Facsimiles of original drawings by Hans Holbein, in the Collection of His Majesty [...] engraved by Francis Bartolozzi. With biographical notices by Edmund Lodge*, London, Hamilton, Adams & Co., 1884.

¹⁹ Thomas W. Gaehtgens and Louis Marchesano, *Display & Art History: The Düsseldorf Gallery and its catalogue*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2011, p. 15 and *passim*.

²⁰ Constance Harris, *Portraiture in prints*, Jefferson N.C./London, McFarland & Company, 1987, p. 134-135; for the technique see also Barbara Jatta (ed.), *Francesco Bartolozzi. Incisore delle Grazie*, op. cit., p. 29-33.

Many more impressions could be printed from stipple plates than from mezzotint plates. The technique was brought from France to England by William Wynne Ryland, who had learned it with François Boucher. Ryland used it for the reproduction of works by Angelica Kauffmann but also for the forgery of bills of exchange, for which he was sentenced to death.²¹

Bartolozzi preferred a combination of aquatint and stipple engraving for the reproduction of paintings and drawings. For printing he first used red or brown ink; from the beginning of the 1780s onwards he had enough experience to produce prints in colour. Sometimes watercolour was used in order to finish the prints. The costs of these imitations *à la poupée* were three times higher than monochrome prints.²² Stipple plates could be used to produce monochrome as well as coloured prints. An example is Bartolozzi's reproduction of *Queen Katherine's dream* (Pl. XXIX) after Henry Fuseli's painting for *Macklin's British Poets*; both brown and coloured impressions from this plate are known.²³

Bartolozzi's imitations of Holbein's portrait drawings were mostly executed in stipple engraving, etching or aquatint, printed in colours. Some of the impressions, like that of William Parr, marquess of Northampton (Pl. XXX), had additional hand-colouring.²⁴ Most of Bartolozzi's impressions have the very high quality of facsimiles.

Facsimilia of drawings

In 1991 Evelina Borea published a major essay on the imitation of drawings from the woodcuts by Ugo da Carpi until the generation of Francesco

²¹ For examples of Ryland's stipple engravings see Timothy Clayton, *The English print 1688-1802*, op. cit., pl. 234, 275, 292, 293.

²² See Barbara Jatta (ed.), *Francesco Bartolozzi. Incisore delle Grazie*, op. cit., p. 32-33, p. 154, cat. 76, 77.

²³ David H. Weinglass, *Prints and Engraved Illustrations By and After Henry Fuseli. A catalogue raisonné*, Aldershot, Scholar Press, 1994, p. 85-87, cat. 77-78.

²⁴ See the various elements of technical information given by the British Museum, Collection online, and Barbara Jatta (ed.), *Francesco Bartolozzi. Incisore delle Grazie*, op. cit., no. 118, 1-18. See Andrew W. Tuer, *Bartolozzi And his Works: A Biographical and Descriptive Account of The Life and Career of Francesco Bartolozzi, R.A. (illustrated), with Some Observations on The present Demand for and Value of his Prints; the way to detect Modern Impressions from Worn-out Plates and to recognise Falsely-tinted Impressions; Deceptions attempted with Prints; Print Collecting, Judging, Handling, &c.: together with a List of upwards of 2,000 – the most extensive record yet compiled – of the Great Engraver's Works*, London, Field & Tuer, [1881].

Bartolozzi.²⁵ The reproduction of drawings that had a growing effort towards *facsimilia* in the eighteenth century has seldom attracted a great interest in art history. Pascal Griener concluded his excellent book *La République de l'œil* with a chapter on “La culture du fac-similé” – as far as I can see this constitutes a unique analysis of the production and the cognitive function of facsimiles that began in the eighteenth century.²⁶ Especial importance is attributed to the *Recueil de Testes de caractere & de Charges, dessinées par Léonard de Vinci*, engraved by Anne-Claude de Caylus and published by Pierre-Jean Mariette in 1730: “Jamais la publication de copies en fac-similé n’aura été plus fructueuse: Mariette a créé un modèle unique de publication scientifique.”²⁷ Earlier, in 2001, Cecilia Hurley and Pascal Griener had pointed out that eighteenth-century connoisseurs believed that drawings and sketches “betrayed the true hand of a master” and therefore that “the faithful reproduction of drawings was intended to be a cognitive tool” for the study of drawings, and more generally for art history.²⁸

The production of facsimiles of drawings multiplied in the second half of the eighteenth century, especially in England. A few striking examples stand alongside Bartolozzi’s imitations of Holbein’s drawings: in 1762 John Boydell started in London the first of many publications of *A Collection of Prints in Imitation of Drawings*, made in crayon manner by Ryland after drawings by Antonio Correggio, Leonardo da Vinci, Andrea Sacchi, François Boucher and others.²⁹ In 1777 Boydell published the reproduction of Claude Lorrain’s *Liber veritatis* in three volumes. The imitations of Lorrain’s drawings had been executed between 1774 and 1777 by Richard Earlom in aquatint and etching. Griener pointed out the importance of the *Collection of Prints in Imitation of Drawings*, published by Charles Rogers in 1778 in London, and the *Disegni di Leonardo da Vinci*, published in Milan in 1784

²⁵ Evelina Borea, “Le stampe che imitano i disegni”, *Bolletino d’arte*, 67 (1991), p. 87-122.

²⁶ Pascal Griener, *La République de l’œil. L’expérience de l’art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 225-246. See the review by Claire Mazel, in *Histara les comptes rendus*, <http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=1119>, accessed 27 July 2017.

²⁷ Pascal Griener, *La République de l’œil*, op. cit., p. 233-234.

²⁸ Pascal Griener and Cecilia Hurley, “A matter of reflection in the era of virtual imaging: Caylus and Mariette’s *Recueil de Testes de Caractere & de Charges, dessinés par Léonard de Vinci* (1730)”, in *Horizons. Beiträge zur Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*, ed. Jürg Albrecht, Ostfildern-Ruit, Hatje-Cantz, 2001, p. 337-344.

²⁹ See The British Museum, Collection online, inv. 1902,1011.4071.

by Carlo Giuseppe Gerli.³⁰ In 1796, when Bartolozzi had already started the reproduction of Holbein’s drawings, John Chamberlaine published facsimiles of Leonardo da Vinci’s drawings in the King’s collection.³¹



Fig. 43. Francesco Bartolozzi after Guercino, *Four women and a child*, 1764, etching, printed in brown, 20.8 x 27.9 cm, London, British Museum, inv. S,5.28. © London, British Museum.

³⁰ See Pascal Griener, *La République de l’œil*, op. cit., p. 238-240, with bibliographical references p. 323.

³¹ *Imitations of Original Designs by Leonardo da Vinci [...] Published by John Chamberlaine*, London, W. Bulmer & Co., 1796.

REMBRANDT'S GILDER IN REPRODUCTION:
FROM NICOLAS DUPUIS TO LÉOPOLD FLAMENG

Stephen BANN
University of Bristol

There is a tradition that the Lake of Neuchâtel was Burgundy's eye on Switzerland. I have long regarded Pascal Griener as Neuchâtel's eye on the rest of the world and its foibles (perhaps particularly those of the French). In 2009, I had the luck to tempt him over to Washington to take part in a colloquium on "Art and the Photographic Album", which resulted in a sumptuously produced publication by the National Gallery of Art – so sumptuous, as he remarked, that its production could almost be regarded as immoral at the present time! So it is with a measure of foreboding that I dedicate to him this little piece whose rationale was developed with the resources of the Centre for Advanced Studies in the History of Art at the National Gallery of Art in Washington, and previewed at a recent celebration there.¹

When I became Safra Visiting Professor in 2005, I knew that I would be working on the collections of the National Gallery of Art. But I had no inkling that I would come across a treasure trove in the vast collection of reproductive engravings deposited in the Department of Image Collections in the Library, which had belonged to the Kress Professor of 1967-1968, René Huyghe. This eminent scholar, born in 1906, had been Chief Curator of Paintings and Drawings in the Louvre between 1937 and 1950. Although I could only speculate on the reasons for him compiling this collection, I assume that they were intended to serve as an instrument of art historical research, as such prints had continued to do even as recently as the first half of the twentieth century, when photographic reproductions were still difficult to obtain.

But I could hardly divorce my study of the collection from the argument about the artistic status and value of print reproductions that had been forcefully launched by the celebrated Curator of Prints and Drawings who served

¹ This was a conference held on 4 November 2015 at the National Gallery of Art, "Reflections on the Collection", to mark the institution of the Edmond J. Safra Visiting Professorships from 2002 onwards.

at the Metropolitan Museum of Art up to the mid-twentieth century. In his book, *Prints and Visual Communication* (1953),² William Ivins develops an argument which amounts, in effect, to the wholesale condemnation of reproductive printmaking, and specifically its nineteenth-century manifestations, as a technique constrained by a rigid and arbitrary syntax, whose *raison d'être* had evaporated with the rise of photography. I had begun to challenge this argument in my study *Parallel Lines* (2001), and the Huyghe collection was an opportunity to take my research further.

Ivins was well aware that there was already a modified form of this argument, made by the great French art historian, Henri Focillon, in the early years of the century. Focillon also vituperated reproductive engraving in its classic form, but held that it was the so-called "etching revival" of the 1860s, rather than the rise of photography, which had inaugurated a brilliant new phase of reproductive printmaking.³ Prints such as those in the Huyghe collection helped me to subject these two propositions to a pragmatic test. Yes, Ivins was quite right in maintaining that etching had traditionally been part of the engraver's stock in trade, as shown for example in Johannes Peter de Trey's etchings after Rembrandt. Perhaps, as he argued, the 1860s was not really a "revival", but "the adoption of the technique by a group [...] of rather poor draughtsmen and incompetent technicians who in one way or another managed to gain the attention of the public."⁴ Maybe Focillon had been led astray in his championship of reproductive etching by the fact that his own father, Victor Focillon, was a noted reproductive etcher, who worked with old masters as well as contemporary painters. Focillon himself had reputedly been barred from taking on the profession by his poor eyesight.

I took the opportunity to pursue these questions in my study, *Distinguished Images: Prints in the Visual Economy of Nineteenth-Century France* (2013). This article gives me the opportunity to rehearse, in respect of a specific painting, the arguments made for and against the efficacy of reproductive printmaking, whether in their extreme form as propagated by Ivins, or in the modified version proposed by Focillon. The work whose reproductive history I will trace was also one of the first Rembrandts to find its place in an American public collection, having been purchased from the Duc de Morny by the New

² William M. Ivins, *Prints and Visual Communication*, Cambridge Mass., MIT Press, 1996 [1953].

³ See Henri Focillon, *Technique et sentiment, études sur l'art moderne*, Paris, Henri Laurens, 1919.

⁴ See William M. Ivins, *Prints and Visual Communication*, *op. cit.*, p. 100. See Stephen Bann, *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, London/New Haven, Yale University Press, 2001, p. 6, 10-11, 212 n. 10.

York banker, Henry Osborne Havemeyer, in 1885, under the traditional title of *Rembrandt's Gilder*. It was later donated to the Metropolitan Museum by his widow Louisine. In earlier years, it had passed through British as well as French private collections with the *Gilder* title still attached. At the present time, it goes by the more prosaic, but historically accurate title of *Portrait of Herman Doomer*, the sitter having been identified as an ebony worker and frame-maker of Amsterdam well-known to Rembrandt, who accepted one of his sons as a pupil.

Doubtless the first reproductive engraving of this painting, at the time in the Cousin collection, was produced in the 1710s by the young French printmaker, Nicolas Dupuis, also known as Dupuis Junior (Fig. 44). The son of a noted engraver of the *grand siècle*, Dupuis continues the codification of the visual language of his medium by working almost exclusively with line. Even on the sitter's face, where earlier engravers might have used stipple, the texture is mainly built up with parallel lines and hatchings. The darker tones of the looming hat and the sombre clothing are achieved through a dense configuration of lines, which however never quite convey the opacity of the dark pigments of the painter. This is almost certainly a print that did not at any stage incorporate the process of etching, that is, the use of acid to bite away at the surface of the plate. In the proof illustrated here, almost all the surface of the image on the plate is shown, including the details of the print's place of publication. It was engraved (seemingly in London) by Dupuis, and published in London by a dealer with a French name, whose place of sale was in the recently built and fashionable Piazza of Covent Garden. It is noteworthy that Dupuis has added a vestigial frame to the pictorial image. With its slight effect of recession, this border functions as an indication of how the original painting would have been presented, but perhaps also as a reminder of the patient work of transposition that is involved in the engraving process. These tiny repeated marks produce no strong material effect but simply achieve the formation of a linear network.

In some respects, Dupuis's work is conservative. By the middle of the eighteenth century, a French print like *La Gazzettière hollandaise* by the German-born printmaker, Jean-Georges Wille, had demonstrated the new authority by which an engraving could (so to speak) stand in for the original painting – a process commensurate with the enhanced critical and academic status of the artist engraver.⁵ The "frame" began to appear as substantial as any that the painting might require; the image was as large as that of the original, and the addition of the arms of the collector would warrant that this

⁵ See *ibid.*, p. 176-178 for discussion and illustration of this print.

particular print came from a restricted set of early proofs, probably reserved for the friends of the collector and the artist himself. To sum up briefly, the French reproductive print as practised by Wille is much more than a simple reproduction. It is to be considered not indeed as a copy, but as a translation, since it converts the pictorial image into a correlative system of graphic signs. Moreover the artist's use of line is intended not to conceal, but precisely to demonstrate, the technical process of composing the image with the engraving tool (the burin).

This definition does not however accord with the parallel development, predominantly in England, of the medium of the reproductive mezzotint. With its origins ascribed not perhaps inaccurately to King Charles I's nephew, Prince Rupert, the mezzotint was capable of simulating the effects of oil painting to a degree that that line engraving could never expect to do. This effect was achieved through "grounding" the plate initially with a tool which ploughed the whole copper surface, and so produced a burr which, when inked, left the impression on paper of a rich velvety black. The tones appropriate to the painting were then elicited through a "scraper" which moderated the roughness of the burr in places, and a "burnisher" which smoothed it completely to achieve the highlights.

Here we may return to "Rembrandt's Gilder". R. Chapman produced his modest mezzotint in the mid-century, and it seems obvious that this print took Dupuis's earlier engraving as its referent, rather than the painting, and was a pirated copy (Fig. 45). Direct reference to the earlier print can be inferred from the fact that, while reversing the orientation of the figure as a consequence of the printing process, Chapman has actually reinstated Rembrandt's original facingness. The attribution of the incongruous title of "Rembrandt's Father" betokens commercial opportunism on the artist or publisher's part, and no contact with the actual owner of the painting, since Chapman has merely repeated Dupuis's credit to the Cousin collection.⁶ The erroneous title might point to a confusion between two paintings. The Baillie collection possessed a vaguely similar work known as "Rembrandt's Father", and a print after this work had been published in London by Boydell in 1764.

If Chapman's modest mezzotint reflects the unregulated state of the London print market, John Dixon's large proof copy after Rembrandt's painting, published in 1769, is a fine example of the best qualities of the mezzotint process (Fig. 46). If line engraving was essentially an additive process, mezzotint engraving was subtractive, consisting as it did in winning

⁶ The Cousin collection had been sold in 1750, and by the 1760s the portrait was in the collection of Peregrine Bertie, 3rd Duke of Ancaster.

tonal effects from the "velvety" ground by moderating or eliminating the darkness. Dixon's print suggests how convincingly this process could be employed to convey some sense of the gestural processes of the original brush-work – which were inevitably sacrificed by line engraving.

The mezzotint process substitutes for the overall greyish tonality of the line engraving a wider range of tones, and is conducive to effects of modelling, as can be seen here in the treatment of the gilder's face. It is not difficult to appreciate why mezzotint became the privileged medium for reproducing the grand formal portraits of English sitters, from the seventeenth century onwards, and through to Reynolds and Lawrence, being ultimately revived in the late nineteenth century when re-strikes of the original plates brought prime examples of earlier work onto the market once again. However it would be difficult to claim that mezzotint engraving was still, at this late stage, a living art.

We revert then to the situation of the late nineteenth century, and the nub of the dispute between Ivins and Focillon. Did the "etching revival" of the 1860s merely camouflage the bankruptcy of the long tradition of reproductive engraving, signifying (as Ivins argued) no more than the survival of an arbitrary syntax, which would be consigned to oblivion by the ineluctable rise of duotone photography? The case for and against this view can be tested through the verdict to be given on the contribution of one printmaker in particular: Léopold Flameng, born in Belgium in 1831. The painting by Rembrandt, still identified as "Le Doreur de Rembrandt", had by this time entered the collection of the Duc de Morny. Flameng published his etching after the work in the *Gazette des Beaux-Arts* on 1 April 1863 (Fig. 47).

If we compare Flameng's print directly with Dupuis's line engraving of a century and a half before, it is the difference in size which is initially striking: 18.5 x 13.5 cm for the image, as opposed to 27.5 x 20.2 cm. But other dissimilarities soon come to the fore: the greater tonal range of Flameng's print, which contrasts with the greyish hue of the earlier work, and the freer and evidently spontaneous traces of drypoint used in the etching process. I do not underestimate the qualities of the earlier engraving, which I know well as it belongs to my own collection. Seen in a low light, it maintains an impressive presence, with a measured tranquillity that contrasts with the freedom of Flameng's handling. Flameng seems almost to be competing with Rembrandt in suggesting the physical act by which he has inscribed his sharp, angular incisions on the plate. His debt to the earlier tradition is evident in the way in which he frames the image, but this "frame" dissolves into a subtle textural border that eschews the discipline of line.

Such a new-found confidence in the use of the medium of etching for reproduction was not just the achievement of this exceptional artist. What

adds to the timeliness of Flameng's etching is the fact that Rembrandt's own spectacular prowess as a printmaker had come to the fore in the mid-century years. As early as 1847, the *Magasin pittoresque* celebrated one of the master's etchings by publishing a brilliant transposition of his print *Dr Faustus* into the medium of wood engraving.⁷ In 1861, the painter Jean-Léon Gérôme exhibited at the Paris Salon a scene of Rembrandt in his studio which dispensed with the usual props of easel, brush and palette. Instead, Rembrandt was shown exercising the craft of the engraver beside a window, plying his burin beneath the light-diffusing screen that was needed for such minute work. Gérôme's painting is lost, but Maison Goupil's "carte-album" from the 1870s perpetuated it in photographic form.⁸

Flameng's etching was a timely tribute to Rembrandt; it celebrated his skill with a medium which had lately come to appear important in estimating his achievement as an artist. In that respect, Flameng responded not just to the development of popular taste, by way of the illustrated magazines, but also to the increasing numbers of connoisseurs and collectors who supported the market in Rembrandt's prints. The fact that his etching was published in Blanc's *Gazette des Beaux-Arts* also underlines Flameng's significant role in establishing that publication as a major agent in promoting a historicising vision of Western art.

Flameng had arrived in Paris in 1853, a former pupil of the Italian-born engraver Luigi Calamatta, who reproduced some of Ingres's celebrated paintings. Yet he found his true vocation from 1859 onwards in contributing prints to the *Gazette*, as his versatility equipped him to evoke the spirit of Gainsborough as well as that of Rembrandt, not to mention the late manner of his master's friend, Ingres. The print scholar Henri Beraldi claimed that it was Flameng's print after Ingres's *La Source* that "made the fortune" of the *Gazette*.⁹ Focillon gauged his role in the history of reproductive engraving by coupling him with the longest lived and most productive of all French academic engravers of the nineteenth century: "the two men who have had the strongest and most durable influence on reproductive engraving are Henriquel-Dupont and Léopold Flameng."¹⁰

⁷ Wood engraving by Louis Marvy and Félix-Jean Gauchard, illustrated in Stephen Bann, *Distinguished Images: Prints in the Visual Economy of Nineteenth-Century France*, London/New Haven, Yale University Press, 2013, p. 182.

⁸ Illustrated in *ibid.*, p. 168.

⁹ Quoted in *ibid.*, p. 8. For the original text see Henri Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, Librairie L. Conquet, 1887, vol. 6, p. 111: "et cette fameuse petite planche de la *Source* dont le succès inouï fit la fortune de la *Gazette*."

¹⁰ Quoted in *ibid.*, p. 174. For the original text see Henri Focillon, *Technique et sentiment, études sur l'art moderne, op. cit.*, p. 122: "Les deux hommes qui ont exercé l'influence la

We return finally to the dispute between Ivins and Focillon. Was Flameng's work indeed a break through into new territory, or just an encouragement for "poor draughtsmen and incompetent technicians" (in Ivins's words) to take over the medium? In the short term, without doubt, its impact was positive. By the mid-1880s, Flameng's *Le Doreur de Rembrandt* had been reissued, with a newly stereotyped plate, to be included in a sumptuous production, *Etching, an Outline of its Technical Processes and its History*, edited in New York in a portfolio of sixty copies. The year of publication, 1885, coincided with the entry of Rembrandt's original painting into the New York collection of the Havemeyers.

Rembrandt's works remained an acid test for reproductive etchers for several years. Charles Courtry resumed the bold manner of Jules Jacquemart's fine prints after Rembrandt, and attracted in his turn the tribute of a younger artist, Albert Duvivier, whose etched portrait of Courtry, celebrating his *médaille d'honneur* at the Salon of 1887, was a curiosity that I came across in the Huyghe collection. The portrait was placed above a verse:

Non! le Graveur n'est pas interprète obscur;
A l'œuvre qu'il propage il mêle sa pensée,
Et, d'un essor rival, planant au même azur
Que le Peintre – il l'égalé en force de pensée.
On l'acclame à son tour comme un triomphateur;
La gloire du premier n'en peut être offensée.
Courtry traduit Rembrandt et reste créateur!

However one rates Courtry, this seems a defiant attempt to put into words the sentiment that still animated the practice of reproductive printmaking at the end of the nineteenth century.

plus forte et la plus durable sur la gravure de reproduction au cours du dix-neuvième siècle sont Henriquel-Dupont et Léopold Flameng."

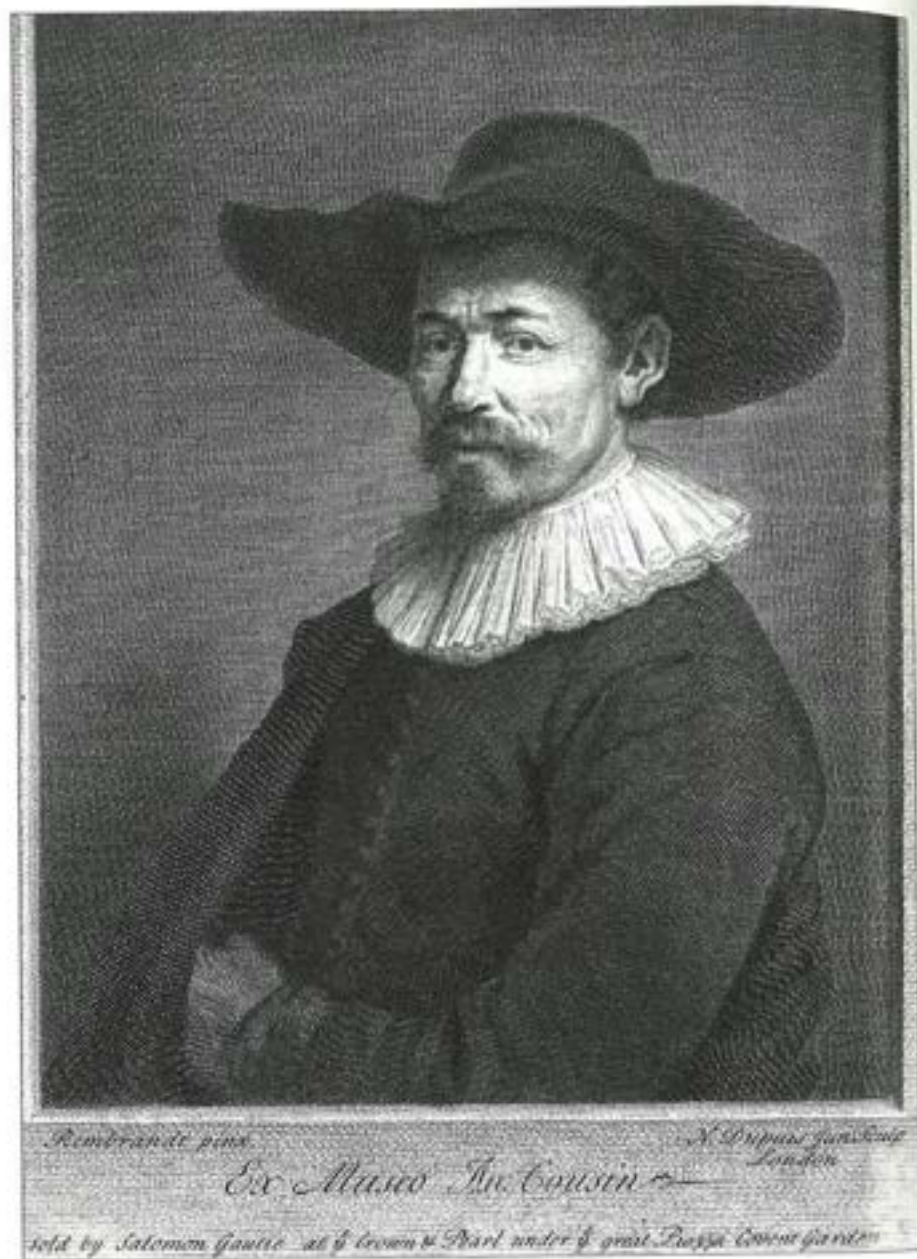


Fig. 44. Nicolas-Gabriel Dupuis, after Rembrandt, *Portrait of Herman Doomer* (c. 1640), *Ex Museo An: Cousin*, 1713-1718 (c.), engraving, 28 x 21 cm, author's collection.



Fig. 45. R. Chapman, *Rembrandt's Father/From a Capital Painting of Rembrandt*, 1750s (c.), mezzotint, 26.5 x 18.5 cm, courtesy of British Museum, Prints and Drawings Department, inv. 2010,7081.2795. © London, British Museum.



Fig. 46. John Dixon, after Rembrandt, *Portrait of Herman Doomer* (c.1640), 1769, mezzotint, 50.6 x 35.8 cm, courtesy of British Museum, Prints and Drawings Department, inv. 1874,0711.2092. © London, British Museum.



Fig. 47. Léopold Flameng, *Portrait d'homme, dit Le Doreur de Rembrandt*, published in *Gazette des Beaux-Arts*, 1 April 1863, etching with drypoint and roulette, 22 x 14 cm, author's collection.

“DIE WALZE” ART SOCIETY AND THE RECEPTION
OF EARLY TWENTIETH CENTURY SWISS PRINTMAKING
IN ITALY¹

Giorgio MARINI
The Uffizi Gallery, Florence

Holding the firm conviction that studying works of art may be a profound method of understanding history, I would like to draw the attention of those who are interested in the role of prints in the common culture of European figurative art to a lesser-known episode in the history of early twentieth-century printmaking. To my knowledge, no attempt has been made yet to trace a general history of art exhibitions (in the sense indicated for instance in the last studies by Francis Haskell).² I refer specifically to the so-called *Blanc et Noir* production of the last century, disregarding other better known “historical developments”.³

The revival of the *eau-forte de peintre* in Italy between the late nineteenth and early twentieth century, which appeared as a reflection of the “etching revival” that had spread over Europe in the preceding decades, is a chapter in the history of the graphic arts that in large part has yet to be written.⁴ Even more hazy is the perception of this revival as belonging to a wider interna-

¹ I owe a debt of gratitude to Chris Rümelin, Camilla Murgia, Michael Matile and Emanuele Bardazzi for sharing with me their knowledge and experience.

² I am referring in particular to Francis Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven/London, Yale University Press, 2000.

³ An overall view of these phenomena related to Italy is provided by Emanuele Bardazzi, “La civiltà delle riviste e lo sviluppo della grafica”, in *Motivi e figure nell'arte toscana del XX secolo*, ed. Carlo Sisi, Ospedaletto, Pacini, 2000, p. 54-103.

⁴ For some general references see Giorgio Marini, Cristina Bragaglia Venuti and Maddalena Malni Pascoletti (eds), *Una novella patria dello spirito. Firenze e gli artisti delle Venezie nel primo Novecento. Opere dal Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, exhibition catalogue, Gorizia, Fondazione Palazzo Coronini Cronberg, 2013, and its review by Martin Hopkinson, “Twentieth-Century Artists from North West Italy in Florence”, *Print Quarterly*, 33/1 (2016), p. 64-69.

tional movement that was not limited to the movements of its artists; rather, it was nourished by a wide circulation of their works in a system of relationships as fascinating as it is complex.

Here emerge crucial questions regarding the density of cultural exchange among nations that had not closed themselves off by yielding to nationalistic narrow-mindedness. At the beginning of the last century, the panorama of the graphic arts was charged with a heated debate between supporters of tradition and those who sought newness on a European scale. The new state of Italy was far behind its neighbouring countries in matters of cultural modernity; nevertheless, there was a strong urge to shed its provincial status, and the recent developments north of the Alps were observed with curiosity. Among the important factors of renewal during the period beginning in 1895 were the International Art Exhibitions in Venice and certain journals of art and literature aimed at a cultured readership, modelled after the best Transalpine publications.⁵ The leading example of these journals was undoubtedly *Emporium*, closely associated with the birth and development of the Venetian Biennale.⁶ In Siena, an even more sophisticated publication, *Vita d'Arte*, followed in 1908. From the very first issues, the latest exhibitions and artistic activity in Switzerland were discussed and analysed in Teodoro Vercelli's column "Foreign Correspondence".

The Venetian exhibitions showed the most audacious and innovative works in the section of *Bianco e Nero*, with a freedom of choice that is surprising even today. This was largely due to the many-faceted personality of Vittorio Pica. This talented and cultured critic and writer was curator of the Biennale, and from 1900 was also director of *Emporium*, in whose pages he published the latest international developments that were also shown in Venice. Pica's interests especially focused on printmaking as an "art of the exceptional" in a sense of mystery reserved for initiates, closely allied to the symbolist aesthetic. He tried to mediate between the "aristocratic" element of this style and a practical need for a wider diffusion among those of less refined

⁵ The main models were journals like *Jugend*, *Ver Sacrum*, or *Pan*, founded by Paul Cassirer in 1910.

⁶ See on this aspect Giorgio Marini, "L'incisione europea dalle pagine di *Emporium*. Vittorio Pica e la divulgazione del 'bianco e nero' nel primo Novecento", *Grafica d'Arte*, 20/80 (2009), p. 12-17; Davide Lacagnina, "Vittorio Pica, art critic and amateur d'estampes", in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, ed. Rosina Neginsky, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 455-480; Giorgio Marini, "'Emporium', le Biennali di Venezia e l'incisione", in *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, eds Giorgio Bacci, Massimo Ferretti and Miriam Fileti Mazza, Pisa, Ed. Della Normale, 2014, p. 243-265; Davide Lacagnina (ed.), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, Milan/Udine, Mimesis, 2016.

taste. His aesthetic character, imbued in literary culture, preferred in graphic works characters linked to the world of symbol and metaphor, which were instrumental in giving shape to that sense of troubled and intimate sensitivity that was gradually taking the place of late nineteenth-century naturalism. It should come as no surprise, then, that Dutch and Belgian prints were generously represented in these first Biennales, with their elegantly decadent atmosphere,⁷ accompanied by an ever-increasing interest in landscape prints, inspired by the virtuosic works of James McNeill Whistler. But Pica's interests also included works originating in France, where the sophisticated taste evidenced in the extremely elegant drypoints of Edgar Chahine or Paul Helleu contrasted with the humanitarian quality of the works of Théophile Alexandre Steinlen. This artist from Lausanne became the illustrator of the suffering lower classes of *fin-de-siècle* Paris. In Italy he was a profound inspiration for the emaciated figures of Lorenzo Viani and Giovanni Costetti. To the Nordic fascination with the etchings of the Scandinavians Zorn and Zoir, soon to be all the rage, was added that "Mitteleuropean" taste for *Griffelkunst* (the arts of the stylus) theorised by Max Klinger and his fellow students at the Munich Academy.⁸ Among these paladins of modernism in German-speaking lands, two names stand out: the Swiss-born Karl Stauffer-Bern, who came to Italy fascinated by the symbolism of Arnold Böcklin, and Albert Welti, one of the latter's pupils in Zurich, who was to interpret Böcklin's mythic world in a fanciful, more personal, vein.⁹

While the interest of critics and artists in what was happening in the field of graphic arts in major European countries is only now beginning to be studied, the inclusion of many Swiss graphic artists in exhibitions in Italy in the early twentieth century, which was the source of a mutual attraction and pregnant with consequences, continues to be neglected. For those attracted by these lesser-known subjects of research, then, a critical re-examination of art works and documents of the period will reveal a surprising history of mutual

⁷ Martin Hopkinson (ed.), *Italian Prints 1875-1975*, exhibition catalogue, London, British Museum Press, 2007, p. 17-19; Giorgio Marini, "Incisori belgi e olandesi alle mostre del 'Bianco e Nero' del primo Novecento in Italia", in *Uno sguardo verso Nord. Scritti in onore di Caterina Viridis Limentani*, ed. Mari Pietrogiovanna, Padova, Il poligrafo, 2016, p. 265-271.

⁸ Frank Zöllner (ed.), *Griffelkunst. Mythos, Traum und Liebe in Max Klinger*, exhibition catalogue, Leipzig, Plödtner, 2011.

⁹ The relationship of these artists with Italy is discussed in Emanuele Bardazzi, Giulia Ballerini and Maria Donata Spadolini (eds), *Incubi nordici e miti mediterranei. Max Klinger e l'incisione simbolista mitteleuropea*, exhibition catalogue, Florence, Edizioni Polistampa, 2014.

seduction, in a dialogue between Nordic vision and the Mediterranean world. The roots of this dialogue go back even further, to the late nineteenth century, with the presence in the hills of Florence of Arnold Böcklin and later of Max Klinger, in their quest for a mysterious, personal Arcadia. For more than one reason, it was the relatively cosmopolitan city of Florence that offered the best point of view from which to observe this phenomenon. The fascination of the Tuscan capital, where intellectuals sought the most complete synthesis of Italian culture, both figurative and literary, led to its being seen as an idealised place that gradually assumed a central role, which by no means excluded the revival of printmaking. In fact, graphic art was well adapted to give form to an intimate style where the naturalism of the post-Macchiaioli painters was re-examined in the light of international models. Here, for a number of years, a common language developed, nourished by deep elective affinities which took shape thanks to the recently established professorship of printmaking, reinstated in 1912 at the Accademia di Belle Arti by the closest continuators of Giovanni Fattori. And it was no accident that the major exhibitions in Italy devoted to graphic art were held in Florence during the period of the Great War, in 1914, and then in 1927. These were, respectively, the "First International Exhibition of Black and White", organised by the Florentine Società di Belle Arti, and its ideal sequel thirteen years later, the "Second International Exhibition of Modern Engraving". The latter was even more ambitious in scope: its goal was to present the entire range of the best examples of modernist and cosmopolitan works of European graphic art at the beginning of the century. This summing up was conceived in terms of a systematic historical overview, while the 1914 exhibition was more successful in displaying new works and tendencies of an art that was still extremely vital, vaunting its choices as the culmination of a critical process, or at least as a showcase of modernity within the limits of "Black and White".¹⁰

It must be admitted that the most significant of preceding exhibitions had taken place outside Florence. Examples of this are the presence at the second Biennale of Venice of 1897, with the prints of Albert Welti or the even more generous selection of etchings by Karl Stauffer-Bern (Fig. 48) and Emil Anner exhibited at the first memorable and gigantic "International Exhibition of Black and White" of the Società Amatori e Cultori in Rome in 1902, where works of various tendencies and styles from all over Europe were shown.¹¹

¹⁰ For the 1914 exhibition see Rossella Campana (ed.), *Il colore dell'ombra. Dalla mostra internazionale del Bianco e Nero. Acquisti per le Gallerie, Firenze 1914*, exhibition catalogue, Livorno, Sillabe, 2014.

¹¹ Emanuele Bardazzi, "Grafica italiana e straniera alle mostre degli Amatori e Cultori 1902-1929", in *Bianco e Nero alle esposizioni degli Amatori e Cultori 1902-1929*, ed. Emanuele

Also held in Rome was the great *Esposizione Internazionale d'Arte* in 1911, on the occasion of the fiftieth anniversary of the unification of Italy, in the newly opened Galleria Nazionale di Arte Moderna at Valle Giulia. Room no. XXVI was dedicated to Swiss graphic art, selected by Pica. The generous sampling of contemporary artists included Hans Adler, Emil Anner, Martha Cunz, René Francillon, Arthur Riedel, Edouard Vallet and Albert Welti. This was only a prelude, so to speak, to the many contemporary Swiss graphic artists who would be included in Italian exhibitions. It was clear that a double register governed the choice of works to be included in these exhibitions. There were two currents that could be discerned, at times blending: an intimist approach derived from Symbolism, reserved for refined and subtle etchings; and a more popular illustrative style, used for woodcuts, often in colours. Both approaches were taken up by Italian printmakers, whose taste also was divided between a sophisticated and pictorial use of etching and the rural scenes of peasant life, derived from Fattori. This interest also led to a synthetic and expressionistic type of woodcut such as those that were to appear in the journal *L'Eroica*, founded in 1911 at La Spezia by Ettore Cozzani.

On this terrain grew the ambitious project of a grand international exhibition of prints that would be capable of presenting an exhaustive panorama of the best works of the period for the first time in Italy.¹² The fervent activity displayed by the Società di Belle Arti of Florence during the first months of 1914 in organising this exhibition was assisted by the eager participation of associations and collectors on an international scale, including the Sagot collection and the Galeries Georges Petit of Paris, the Société des peintres lithographes, the Société des peintres graveurs and the Société de la gravure sur bois originale, for the selection of French artists. Works by British artists were furnished by the Etchers and Engravers Society, the Colnaghi and Goff collections and the Senefelder Club of London; the Netherlands participated with the Vereniging tot Bevordering der Grafische Kunst. The Richter Collection even included works by Russian, Scandinavian and Japanese artists. Swiss artists were instead represented by the Vereinigung Schweizerischer

Bardazzi, exhibition catalogue, Rome, Nuova Galleria Campo de' Fiori, 2001, p. 5-39; Emanuele Bardazzi, "Le sezioni di Bianco e Nero alla Secessione romana e altre vicende della grafica primo-novecentesca", in *Secessione Romana 1913-1923. Temi e problemi*, eds Manuel Carrera and Jolanda Nigro Covre, Rome, Bagatto Libri, 2013, p. 112-136 (esp. p. 123-124).

¹² See Emanuele Bardazzi, "Protagonisti e tendenze della grafica internazionale alle soglie della Grande Guerra", in *Il colore dell'ombra. Dalla mostra internazionale del Bianco e Nero. Acquisti per le Gallerie, Firenze 1914*, ed. Rossella Campana, exhibition catalogue, Livorno, Sillabe, 2014, p. 114-127.

Graphiker "Die Walze", recently founded in Zurich by a group of artists devoted mostly to woodcuts. The role of this group would merit closer study by today's critics.

The "F" Room of the Florentine exhibition brought together etchings and a large selection of woodcuts by more than thirty Swiss artists. These included Cuno Amiet, Emil Anner, Max Bucherer, Ernst Buchner, René Francillon, Gustav Gamper, Hermann Gattiker, Giovanni Giacometti, Fritz Gils, Ernest Kreidolf, Gottlieb Müller-Brugg, Edouard Vallet and Charles Welti (cousin of the Böcklin follower Albert).

Many of these artists had studied in Munich and Paris, so they were well acquainted with the Secessionists and post-Impressionists [...] – like the friends Cuno Amiet and Giovanni Giacometti – who knew Segantini and showed with Die Brücke in Dresden in 1912 – these artists were beginning to follow the path of Expressionism, using the popular, synthetic language of woodcuts, keeping in mind the examples that had been set by their illustrious predecessors Munch, Gauguin and Vallotton. Amiet, Bucherer and Gamper were bound artistically and in friendship with Hermann Hesse, who was taught watercolour by Gamper. [...] Edouard Vallet, one of the most interesting etchers of the group, was remarkable for his rugged portrayals of aged shepherds and peasant funerals.¹³

Vallet's themes of farmers' life (Fig. 49) were reflected by similar works by younger Tuscan artists such as Moses Levy and Lorenzo Viani. It was not by chance that the latter's drawings were placed at the end of the Swiss section in the exhibition. In extreme opposition to the mountain simplicity of Vallet's peasants, the elegant colour woodcuts of René Francillon also earned their author great critical success. Their obvious *japoniste* inspiration (Fig. 50) attracted the favour of the King of Italy, who purchased the works that he later donated to the Uffizi.¹⁴

¹³ Author's translation. For the complete text see *ibid.*, p. 124: "Diversi di questi artisti avevano studiato a Monaco e a Parigi, quindi erano aggiornati sulle secessioni e sul post-impressionismo, avevano subito in patria l'influenza di Ferdinand Hodler – come gli amici Cuno Amiet e Giovanni Giacometti che a sua volta conobbe Segantini ed espose a Dresda con Die Brücke nel 1912 – e chi si incamminava verso le strade espressioniste utilizzava il linguaggio sintetista e popolare della xilografia, facendo tesoro anche degli illustri precedenti di Munch, Gauguin e Vallotton. Amiet, Bucherer e Gamper furono legati da rapporti artistici e di amicizia con Hermann Hesse che imparò dall'ultimo a dipingere ad acquarello. [...] Edouard Vallet, uno dei più interessanti acquafortisti, si imponeva per il carattere ruvido dei suoi fogli incisi con motivi di vecchi pastori e funerali di popolo."

¹⁴ Giorgio Marini, "Curatorship e gusto per la grafica nel primo Novecento. Le acquisizioni istituzionali all'Esposizione Internazionale del Bianco e Nero del 1914", in *Il colore*

While it is true that the 1926 Biennale offered an extremely generous selection of Swiss graphic art, the *Seconda Esposizione internazionale dell'incisione moderna* held at Florence in 1927 displayed an organic overview of Swiss graphic artists of the entire previous half century. This section of the exhibition merited a separate catalogue. In his introduction to this catalogue Rudolf Bernoulli, keeper of the federal collection in Zurich, voiced the question of how to define a national Swiss identity in art. He identified one of its qualities as a "vigorous originality that does not always avoid a certain crudity, a realism that at time approaches coldness."¹⁵ A retrospective section brought together the four leading artists of the preceding generation: Ferdinand Hodler, Albert Welti, Félix Vallotton (much esteemed by Vittorio Pica¹⁶) and Karl Stauffer-Bern, the doomed, arch-Romantic artist who committed suicide for matters of the heart in Florence in 1891. These four artists were followed by the best artists of the period, most of whom belonged to "Die Walze", represented by more than 120 prints, often placed in confrontation with works of their Italian fellow artists. A good example may be found in the landscapes of the Valais by Edmond Bille, which echoed the similar views of the Apennines in the prints by Giorgio Morandi.

dell'ombra. Dalla mostra internazionale del Bianco e Nero. Acquisti per le Gallerie, Firenze 1914, ed. Rossella Campana, exhibition catalogue, Livorno, Sillabe, 2014, p. 102-113.

¹⁵ *Sezione svizzera alla seconda Esposizione Internazionale dell'incisione moderna a Firenze, Aprile/Maggio MCMXXVII. Catalogo*, exhibition catalogue, Zurich, Fretz, 1927, p. 3.

¹⁶ Vittorio Pica, "I moderni incisori su legno: Félix Vallotton", *Emporium*, 21/124 (1905), p. 310-318.

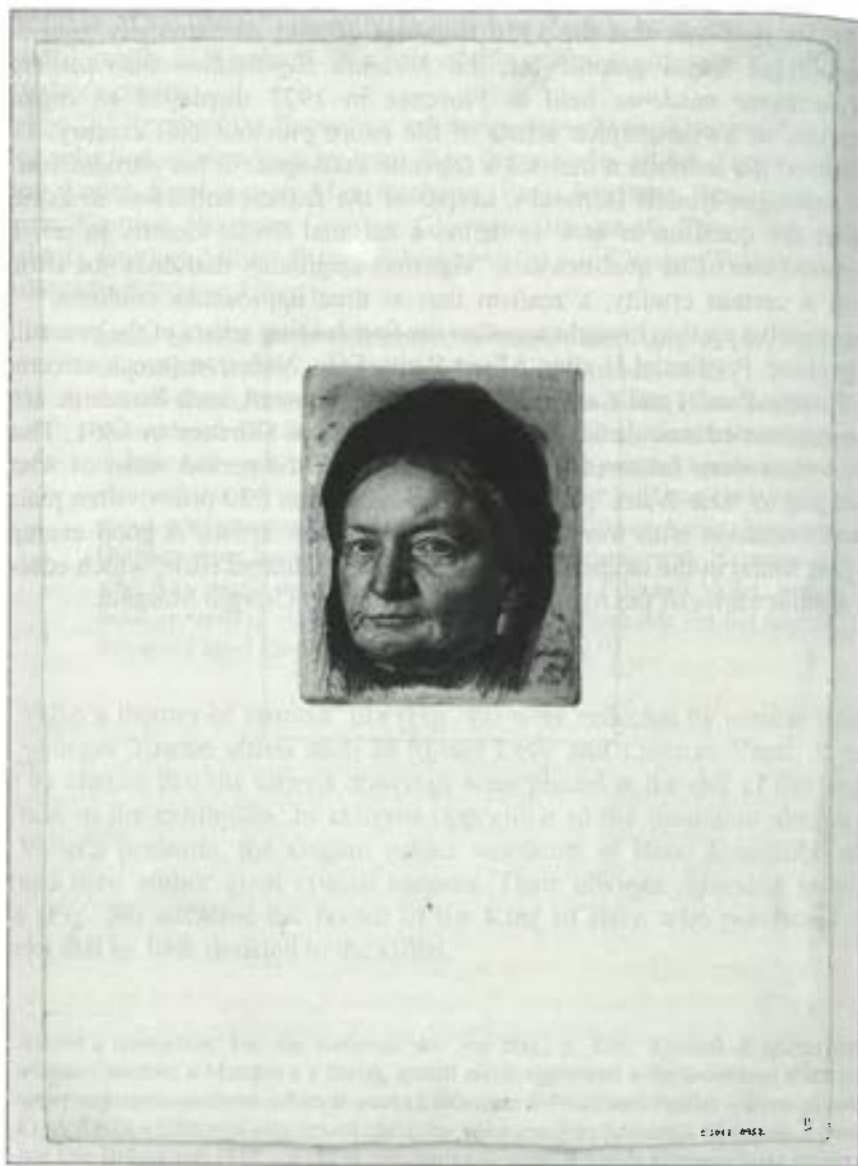


Fig. 48. Karl Stauffer-Bern, *Luise Stauffer, née Schärer*, 1887, etching, 13.9 x 10.7 cm, Geneva, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, inv. E 2012-0952.
© Geneva, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire.
Photo: André Longchamp.



Fig. 49. Edouard Vallet, *Three shepherds*, 1912, etching and softground, 49.3 x 65 cm, Florence, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 92449.
© Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo.

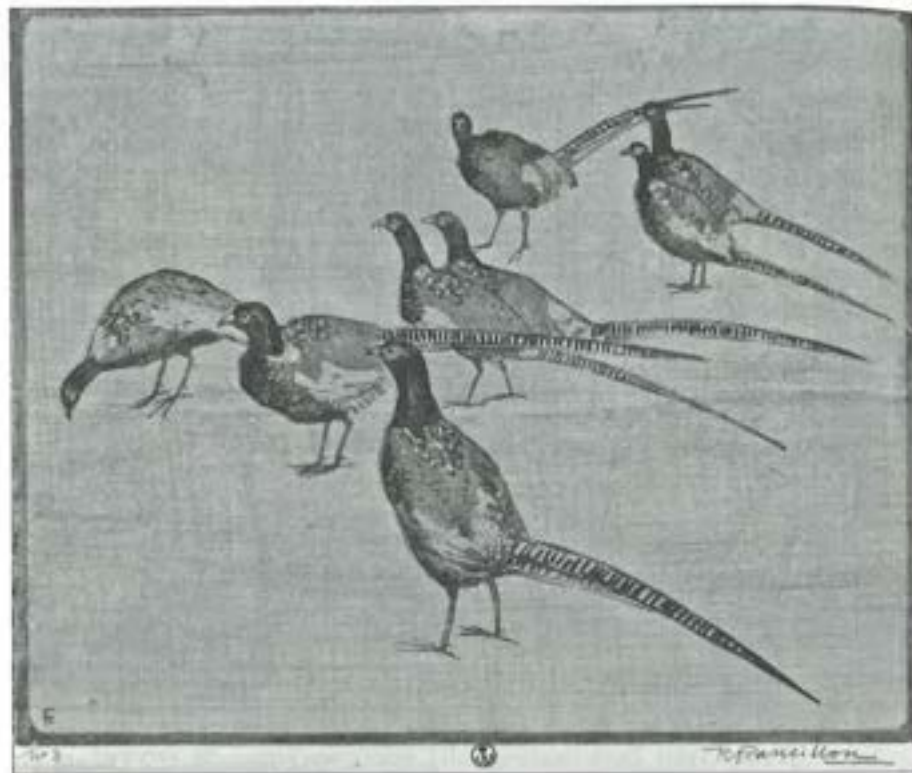


Fig. 50. René Francillon, *Pheasants*, 1913, colour woodcut, 25.2 x 31.8 cm, Florence, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 92389. © Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo.

À LA RENCONTRE
DES MUSÉES & DES COLLECTIONS

LE MUSEO ARTISTICO INDUSTRIALE DE ROME : UN SOUTH KENSINGTON ITALIEN ?

Ariane VARELA BRAGA
Universität Zürich

En 1874, quatre ans après la prise de Rome par les forces unitaires et son annexion au Royaume d'Italie, le Museo Artistico Industriale voit le jour¹. Désormais capitale, la cité éternelle vit un moment de grandes transformations, dans la tentative de devenir une véritable métropole moderne, culturellement et économiquement compétitive. La création d'un musée d'art industriel participe de cette ambition. Fruit d'un contexte d'émulation et de compétition internationales, exacerbé par les expositions universelles qui se succèdent avec régularité, elle s'inscrit dans la mouvance des nombreux musées d'arts décoratifs qui naissent dans la deuxième moitié du siècle, suivant l'exemple du South Kensington Museum de Londres. Même s'il ne parviendra pas à organiser un système centralisé, en raison de la trop grande fragmentation culturelle de ses provinces², le jeune règne d'Italie va lui aussi se confronter à ces questions. Le Museo Artistico Industriale a ainsi souvent été mis en relation directe avec le South Kensington Museum³ : mais jusqu'à quel point ce modèle est-il valable ?

Le South Kensington Museum : un modèle (trop) ambitieux

L'importance du précédent britannique apparaît certainement comme centrale. Première nation à avoir affronté les profondes modifications engendrées

¹ Sur le musée en général, voir Gabriele Borghini (éd.), *Del M.A.I. Storia del Museo Artistico Industriale di Roma. Collezioni d'arte antica. Inventari, 1876, 1884, 1956*, Rome, Istituto Centrale per la Catalogazione e la Documentazione, 2011.

² Pour un aperçu de la situation : Annalisa B. Pesando et Daniela N. Prina, «To Educate Taste with the Hand and the Mind. Design Reform in Post-Unification Italy (1884-1908)», *Journal of Design History*, 25/1 (2012), p. 32-54.

³ Michela Cesarini, «Il M.A.I. di Roma. Una istituzione in linea con le esperienze museali più avanzate dell'epoca», dans *Del M.A.I. Storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, éd. Gabriele Borghini, Rome, Istituto Centrale per la Catalogazione e la Documentazione, 2005, p. 53.

par la révolution industrielle, la Grande Bretagne s'est très tôt penchée sur la question du rapport entre art et industrie⁴. Souffrant de la concurrence étrangère (surtout française), elle promeut dès la seconde moitié des années 1830 une politique officielle d'enseignement des arts décoratifs, avec la création de la Government School of Design en juin 1837. Une institution qui va connaître une histoire mouvementée, avant d'être remplacée en 1852 par le Department of Practical Art, un organe du Board of Trade créé à la suite de l'Exposition universelle de Londres de 1851 et chargé d'administrer toutes les écoles d'arts décoratifs du pays⁵. Placé sous la direction dynamique et réformatrice d'Henry Cole⁶ – l'un des principaux promoteurs de l'Exposition –, le Department met en place un système didactique rigoureux et centralisé, caractérisé par des principes théoriques rigides et fondé sur la démonstration de lois primordiales régissant l'application des formes et des couleurs, plus tard connu comme le « système de South Kensington ».

Cet imposant système s'organise autour de trois pôles. Premièrement, une réforme de l'enseignement des arts décoratifs ; deuxièmement, la constitution d'une collection de modèles pour favoriser l'éducation du goût – aussi bien des étudiants que des producteurs et du public en général –, présentés au Museum of Ornamental Art (créé lui aussi en 1852 et connu à partir de 1857 comme le South Kensington Museum)⁷ ; et troisièmement, la circulation de modèles, à travers l'organisation d'une série d'expositions itinérantes et de publications, en accord avec les principes soutenus par l'école. Un système parfaitement réglé, que l'Italie veut émuler en 1879, avec la proposition – vite abandonnée – du ministre Salvatore Majorana-Calatabiano de transformer le musée romain en Museo Italiano d'Arte Industriale⁸.

⁴ Le terme ne revêt pas alors sa signification actuelle mais désigne plutôt tous les produits issus de la production humaine, aussi bien mécanique qu'artisanale.

⁵ Sur la création de l'école, voir Quentin Bell, *The Schools of Design*, Londres, Routledge/Paul Kegan, 1963, p. 51-63, ainsi que Stuart Macdonald, *The History and Philosophy of Art Education*, New York, American Elsevier, 1970, p. 60-128 et 157-187.

⁶ Elizabeth Bonython et Anthony Burton, *The Great Exhibitor: The Life and Work of Henry Cole*, Londres, V&A Publishing, 2003.

⁷ Aujourd'hui connu comme le Victoria and Albert Museum. Pour un aperçu de son histoire : Malcom Baker et Brenda Richardson (éd.), *A Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum*, catalogue d'exposition, New York/Baltimore, Abrams/Baltimore, Museum of Art, 1997 et Julius Bryant (éd.), *Art and Design for All: The Victoria and Albert Museum*, catalogue d'exposition, Londres, V&A Publishing, 2011.

⁸ A ce propos, le gouvernement avait envoyé deux observateurs afin d'étudier les spécificités des systèmes britannique, français et belge. Voir Raffaele Erculei et Baldassarre Odescalchi, *Il movimento artistico-industriale in Inghilterra, nella Francia e nel Belgio e istituzioni intese a promuoverlo*, Rome, Tipografia Eredi Botta, 1880. Le projet est annulé après la

Divergences

Si l'exemple londonien sert d'inspiration à son neveu romain, ces deux institutions se distinguent néanmoins sur de nombreux points. Tout d'abord, le South Kensington est une initiative publique d'envergure, alors que le musée de Rome naît comme une action privée⁹, fruit de l'engagement du prince Baldassarre Odescalchi et d'un petit groupe d'artisans, architectes et artistes rassemblés autour du Circolo Artistico Internazionale¹⁰. Dépourvu d'un véritable soutien politique, le musée se trouve rapidement confronté à une réalité locale peu propice et notamment à la difficulté de trouver un siège permanent pour ses collections¹¹.

A cette première situation défavorable s'en ajoute une autre : alors que le musée de Londres entretient dès sa fondation une étroite relation avec l'enseignement du Department of Practical Art, le Museo Artistico Industriale voit le jour de manière isolée. Ce n'est qu'en 1876 qu'un programme didactique commence timidement à se mettre en place¹². Initialement, les collections romaines se trouvent abandonnées à elles-mêmes, peinant à justifier leur raison d'être dans une ville riche de collections artistiques. Odescalchi

chute du gouvernement Cairoli-Zanardelli. Voir Gloria Raimondi, « Il museo artistico industriale di Roma e le sue scuole », *Faenza*, 76 (1990), p. 18-40 et Michela Cesarini, « Il M.A.I. di Roma », *art. cit.*, p. 59-60.

⁹ Gloria Raimondi, « Il museo artistico industriale di Roma e le sue scuole », *art. cit.*, p. 18.

¹⁰ Sur Odescalchi, voir Maria Giulia Barberini, « Baldassarre Odescalchi, un aristocratico moderno », dans *Antologia di Belle Arti, Studi Romani*, éd. Alvar González-Palacios, Turin, Allemandi, 2004, t. 1, p. 168-178 et Manuel Barrese, « "Il principe ha fatto delle arti la sua occupazione e il suo culto". Baldassarre Odescalchi tra fortunismo e relazioni internazionali », dans *Tra Oltralpe e Mediterraneo. Arte in Italia 1860-1915*, éd. Manuel Carrera, Niccolò D'Agati et Sarah Kinzel, Berne, Peter Lang, 2016, p. 157-173. Baldassarre développe l'idée de la création d'un musée d'art industriel lors de deux conférences tenues en 1872 au Circolo Artistico Internazionale. La commission directrice du musée est établie le 22 septembre 1873, formée par Augusto Castellani, Baldassarre Odescalchi, Antonio Cipolla, Guglielmo De Sanctis, Luigi Marchetti, Alessandro Castellani, Giovanni Montiroli. Voir Vincenzo Golzio, « Manifesto della Commissione Municipale del Museo d'Arte Applicata all'Industria », dans Vincenzo Golzio, *Il regio museo artistico industriale di Roma*, Florence, Le Monnier, 1942, p. 70.

¹¹ Inauguré dans les salles de l'ex-couvent de San Lorenzo in Lucina en février 1874, le musée se retrouve déjà l'année suivante au Collegio Romano, réuni au Musée Kircherien. Il sera par la suite transféré dans l'ex-monastère de San Giuseppe, à Via Capo le Case. Sur l'histoire de ces migrations, voir Gabriele Borghini (éd.), *Del M.A.I. Storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, *op. cit.*

¹² Avec l'instauration de trois classes : application de l'émail aux métaux, modelage en cire et peinture décorative. Voir Maria Giulia Barberini, « Baldassarre Odescalchi, un aristocratico moderno », *art. cit.*, p. 174-175.

a néanmoins un précédent bien précis en tête: celui de l'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, fondé à Vienne en 1863, quatre ans avant la création de la Wiener Kunstgewerbeschule¹³. Une institution qu'il a pu connaître lorsqu'il était employé à la Légation du Royaume d'Italie dans la capitale autrichienne en 1869, et à partir de laquelle il développe ses premières réflexions sur la nécessité de créer un musée d'art industriel en Italie¹⁴.

Bien que l'objectif qui anime toutes ces initiatives soit similaire – mener à une amélioration de la qualité esthétique des produits décoratifs nationaux et du goût du grand public afin de rivaliser avec la concurrence étrangère¹⁵ – pour l'Italie, nation culturellement fort divisée, cette concurrence prend une dimension plus régionale. Il s'agit, plus prosaïquement, de créer ou de relancer les industries artisanales locales, car Rome doit pouvoir être compétitive en Europe mais aussi et surtout en Italie.

Entre passé et présent

Or dans la ville éternelle, impossible d'échapper au poids de l'histoire. Odescalchi ne doute d'ailleurs pas un instant que «le nazioni straniere invidieranno sempre l'ingenito senso artistico degli Italiani»¹⁶. Les circonstances historiques, politiques et culturelles de la péninsule vont donc naturellement conditionner l'entreprise du musée. Alors que Londres promeut une institution à visée universelle, fruit d'un regard impérialiste et global, Rome se tourne vers son passé glorieux, mais désormais lointain, pour favoriser une «renaissance» artistique.

Ainsi, le musée de Londres ouvre ses portes avec une collection exclusive d'objets contemporains acquis parmi les pièces exposées au Crystal Palace¹⁷. Des objets qui ne sont pas choisis en fonction de leurs styles, mais

¹³ Voir Diana Reynolds Cordileone, «The Austrian Museum for Art and Industry: Historicism and National Identity in Vienna 1863-1900», *Austrian Studies*, 16 (2008), p. 123-141.

¹⁴ Baldassarre Odescalchi, «Il Museo d'Arte ed Industria in Vienna», *Nuova Antologia*, 13 (1870), p. 580-594. Et par la suite: Baldassarre Odescalchi, *I Musei d'arte e d'industria in Italia, considerazioni e proposte*, Rome, Stabilimento Tipografico Rechiedei e Ripamonti, 1871, p. 5.

¹⁵ Voir Raffaele Erculei, «Il Museo Artistico-Industriale di Roma», *Arte Italiana Decorativa e Industriale*, 3 (juillet 1892), p. 24.

¹⁶ Baldassarre Odescalchi, *Conferenze artistiche. Circolo Artistico Internazionale*, Rome, Tipografia Eredi, 1872, p. 24.

¹⁷ Ce n'est que dans un deuxième temps que le musée prendra une orientation plus historique, après l'arrivée du conservateur John Charles Richardson. Voir Clive Wainwright, «The making of the South Kensington Museum III: Collecting abroad», *Journal of the History of Collections*, 14/1 (2002), p. 45-61.

pour les principes esthétiques qu'ils illustrent. Près de la moitié d'entre eux sont d'ailleurs issus des arts de l'Islam, une ouverture qui tient à la participation d'Owen Jones, théoricien d'une vision universaliste des arts décoratifs et défenseur de la recherche d'un nouveau style, libre de toute dimension historiciste¹⁸. Une conception aux antipodes de celle d'Odescalchi, pour lequel la recherche d'un style national n'est pas concevable sans l'apport de l'histoire italienne.

Inévitablement pris au piège d'un passé trop lourd à porter, le Museo Artistico Industriale se transforme vite en un musée historique. Son premier catalogue, publié en 1876, s'intitule significativement *Museo del Medio Evo e del Rinascimento per lo studio dell'arte applicata all'industria*¹⁹. Odescalchi souhaitait pourtant créer un musée dynamique, articulé autour de la confrontation directe entre objets anciens et modernes, et de copies²⁰. Il invitait à se procurer «un esemplare di ciascuna industria moderna e [...] esporlo accanto all'oggetto antico, accio' comparandoli si potesse studiare fin dove abbiamo raggiunto il fare dei nostri antichi, e ove siamo rimasti ad essi inferiori»²¹. Un choix confirmé dans le manifeste publié au moment de la création du musée²².

Dès lors, le Museo d'Arte Industriale souffre dès son ouverture d'une orientation ambiguë. Converti en récolte historique, il tente tout de même d'apparaître moderne en suivant un système de classification inspiré du musée de Londres. Le catalogue de 1876, établi lorsque le musée occupait les combles du Collegio Romano, présente une division en huit sections selon un arrangement mixte par matériaux et techniques (cf. tableau).

¹⁸ Sur Jones, voir Carol Ann Hrvol Flores, *Owen Jones: Design, Ornament, Architecture and Theory in an Age of Transition*, New York, Rizzoli, 2006 et Ariane Varela Braga, *Une théorie universelle au milieu du XIX^e siècle. La Grammar of Ornament d'Owen Jones*, Rome, Campisano, 2017.

¹⁹ Raffaele Erculei, *Museo del Medio Evo e del Rinascimento per lo studio dell'arte applicata all'industria, catalogo per l'Anno 1876*, Rome, Salviucci, 1876.

²⁰ Les copies sont toutefois reléguées dans une section à part, et ne sont pas exposées avec les originaux comme c'était le cas dans la première salle du musée de Vienne. Voir Baldassarre Odescalchi, *I Musei d'arte e d'industria in Italia*, op. cit., p. 15.

²¹ *Ibid.*, p. 15.

²² Vincenzo Golzio, «Manifesto della Commissione Municipale del Museo d'Arte Applicata all'Industria», dans Vincenzo Golzio, *Il regio museo artistico industriale di Roma*, op. cit., p. 69-70. Odescalchi avait pu voir la force d'un tel arrangement dans les salles du musée de Vienne. Dès la première salle, le visiteur se trouvait confronté à des objets anciens et modernes, mais également à des originaux et à des copies de plâtre. Les plâtres étaient d'ailleurs eux aussi présents à Rome dès la création du musée. Voir Baldassarre Odescalchi, «Il Museo d'Arte ed Industria in Vienna», art. cit., p. 582-585.

Tableau : Classement des collections du Museo Artistico Industriale en 1876

	Manuscrit 1876	Catalogue imprimé 1876
Section 1	<i>Miscellanea</i> entre marbres médiévaux et de la Renaissance, fresques, verres, <i>graduales</i> en parchemin	Décoration en sculpture et peinture
Section 2	Sculpture en bois des XIV ^e -XV ^e siècles, ivoires des XVII ^e -XVIII ^e siècles	<i>Intaglio</i> et <i>intarsio</i> en bois, ivoire et pierre dure
Section 3	Céramique	Céramique
Section 4	Verres	Verres
Section 5	Tissus	Tissus
Section 6	Métaux	Métallurgie
Section 7	Orfèvrerie	Orfèvrerie et arts similaires
Section 8	Mosaïque moderne, échantillons d'émaux	Mosaïque
	Empreintes, reproductions et fac-simile	Empreintes, reproductions et fac-simile

En comparant la version préliminaire manuscrite du catalogue à celle imprimée, on observe un effort de systématisation (voir sections 2 et 6). Une vision que Raffaele Erculei, le directeur du musée ne partageait toutefois pas, préférant la méthode plus ample de Vincenzo Lazzari au Musée Correr de Venise²³, qui prévoyait plus de vingt catégories, et qu'Odiscalchi jugeait au contraire mauvaise²⁴.

Le Museo d'Arte Industriale de Rome et ses collections mériteraient une analyse approfondie qui ne peut être réalisée dans cette brève contribution. Inspiré des exemples contemporains les plus avancés, il se pose comme une initiative originale, mais qui ne parvient néanmoins pas à trouver le soutien nécessaire pour s'affirmer comme une institution majeure dans le panorama des musées d'arts décoratifs européens. S'accroissant de façon hiératique, ses collections ne surent échapper au poids de la tradition classique et du patrimoine historique de Rome, languissant jusqu'à leur dispersion dans la seconde moitié du XX^e siècle²⁵.

²³ Vincenzo Lazzari, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr di Venezia*, Venise, Tipografia del Commercio, 1859, p. xi-xii.

²⁴ Baldassarre Odiscalchi, *I Musei d'arte e d'industria in Italia*, op. cit., p. 6.

²⁵ Sur le sort des collections, voir en général Gabriele Borghini (éd.), *Del M.A.I. Storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, op. cit.

LA NAISSANCE DU MUSÉE HISTORIQUE DE NEUCHÂTEL. DÉCLINAISONS ET RECONFIGURATION DU MODÈLE ENCYCLOPÉDIQUE

Chantal LAFONTANT VALLOTTON
Musée d'art et d'histoire Neuchâtel

Le Musée historique de la Ville de Neuchâtel est créé en 1885. Il compte parmi les premiers de Suisse à voir le jour, après notamment Coire (1872), Baden (1876), Lucerne (1878), Berne (1881) et Sion (1883)¹. Contrairement à ces derniers musées qui étaient logés dans des édifices anciens, il est aménagé dans une nouvelle construction destinée au départ à accueillir les œuvres du «Musée de peinture», un ensemble de tableaux initié en 1816 par Maximilien de Meuron². A son ouverture, le Musée historique comprend non seulement des collections historiques, mais également des sections archéologiques et ethnographiques, faisant de l'édifice neuchâtelois l'un des premiers bâtiments à vocation muséale nouvellement construits en Suisse, abritant sous un même toit plusieurs disciplines. Si sa création suit celle de l'Altes Museum de Bâle (1849) et du Natur- und Kunstmuseum de Saint-Gall (1877), elle précède en effet les ouvertures du Musée Jenisch à Vevey (1897), du Musée national suisse à Zurich (1898), du Palais de Rumine à Lausanne doté de collections

¹ Je remercie Cecilia Hurley, Grégoire Oguey et Vincent Callet-Molin pour leur lecture attentive de ce texte et leurs suggestions. Les dates de création des musées sont tirées de la plate-forme des musées en Suisse : <https://www.museums.ch/fr/au-musee/recherche-demus%C3%A9es/>, consultée le 22 octobre 2017.

² Sur Maximilien de Meuron, voir Antonia Nesi (dir.), *Maximilien de Meuron. A la croisée des mondes*, Paris/Neuchâtel, Somogy éditions d'art/Musée d'art et d'histoire Neuchâtel, 2016; Nicole Quellet-Soguel, «Historique de la collection des peintures 1500-1900», dans *Peintures et dessins 1500-1900: collection des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel*, ouvrage publié sous la direction scientifique de l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel, du département des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de la Ville de Neuchâtel, Lausanne, Ides et Calendes, 2012, p. 17-21.

d'histoire naturelle, archéologiques et artistiques (1906) ou encore du Musée d'art et d'histoire de Genève (1910)³.

Cette contribution propose un éclairage sur la création du Musée historique de Neuchâtel à la lumière des rapports qu'il entretient avec le Musée des Beaux-Arts et diverses disciplines. La démarche s'articule autour d'un triple questionnement: celui du développement des collections publiques en Ville de Neuchâtel et des représentations à l'œuvre dans l'idée d'objet historique; celui de l'influence du modèle encyclopédique et de ses déclinaisons pour un musée d'importance régionale; enfin, il s'agira de mesurer les liens qui existent entre l'accroissement des collections, la spécialisation des connaissances et la remise en cause du modèle encyclopédique. L'étude du cas neuchâtelois offre en effet des clés de lecture intéressantes pour saisir ce changement de paradigme qui touchera en profondeur le paysage muséal suisse au XX^e siècle.

Des collections disséminées entre plusieurs édifices

Au début du XIX^e siècle, la Ville de Neuchâtel ne dispose pas de musées dans le sens moderne du terme. Il existe en revanche des collections «publiques» d'ethnographie⁴, de numismatique, d'archéologie et surtout d'histoire naturelle, qui sont conservées dans divers établissements: Bibliothèque des Pasteurs, Bibliothèque de la ville, Maison des orphelins (actuel Hôtel communal), Hôtel de ville, Arsenal et Château⁵. Ces ensembles résultent principalement de dons, effectués par des particuliers entichés de collections, dont nombre de Neuchâtelois ayant séjourné à l'étranger⁶. En 1816, ces col-

³ Niklaus Flüeler (éd.), *Richesse des musées suisses*, Lausanne, Éditions 24 heures, 1981, p. 63-75.

⁴ On fait généralement remonter l'origine des musées neuchâtelois au cabinet de curiosités de Charles Daniel de Meuron. Sur le sujet: Roland Kaehr, *Le mûrier et l'épée: le Cabinet de Charles Daniel de Meuron et l'origine du Musée d'ethnographie à Neuchâtel*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2000. La Bibliothèque des Pasteurs de Neuchâtel, constituée dans les années 1530, ne s'est pas contentée de conserver des livres imprimés. Voir Cecilia Hurley, «L'ouverture aux Lumières: la Bibliothèque des Pasteurs et son essor dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle», dans *Sa Majesté en Suisse: Neuchâtel et ses princes prussiens*, dir. Elisabeth Cretaz-Stürzel et Chantal Lafontant Vallotton, Neuchâtel, Alphil, 2013, p. 286-291.

⁵ Alfred Godet, *Notice sur le Musée historique de Neuchâtel*, Neuchâtel, Wolfrath, 1898, p. 2-4.

⁶ Roland Kaehr et Valérie Sierro, «Le passé recomposé. Du Cabinet de curiosité à l'annexe du Musée de peinture», dans *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas, 1904-2004*, dir. Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2005, p. 21-35 et plus particulièrement p. 21-22.

lections s'enrichissent de deux toiles offertes par l'artiste Maximilien de Meuron – *Vue de la Rome ancienne* et *Vue de la Rome moderne*⁷ – qui seront exposées dans les salles de l'Hôtel de ville.

Dès 1835, sous l'impulsion de Louis Coulon, un naturaliste formé à Paris, et de Louis Agassiz, un scientifique de renommée mondiale, ces ensembles sont progressivement transférés au Collège latin, construits pour accueillir les classes du Collège et du Gymnase ainsi que la Bibliothèque de la ville⁸. Le musée est à la fois une institution au service des savants et une pièce maîtresse du système d'éducation: l'expérience à travers des objets est considérée comme un des fondements de la connaissance, à l'égal du livre ou du document⁹.

Les collections sont alors divisées en deux grandes sections dites d'histoire naturelle et d'ethnographie, suivant *grosso modo* l'ancienne ligne de partage entre *naturalia* et *artificialia*¹⁰. La première, qui jouit toujours d'une prééminence affirmée, est installée dans trois salles du Collège latin, alors que la seconde, qui rassemble toutes sortes d'objets allant des monnaies, médailles, instruments aux vêtements, occupe au début une seule salle¹¹. Dans ce dernier groupe, les objets historiques sont fort peu nombreux, à peine une trentaine de pièces, principalement des armes: cuirasses, fusils, épées diverses, boulets de canon¹². Dès 1838, ce premier ensemble s'enrichit des «reliques» – bourse, tabatière, portefeuille, dé à coudre en or, etc.¹³ – du bienfaiteur de la Ville de Neuchâtel, le richissime banquier et commerçant cosmopolite David de Pury.

⁷ Nicole Quellet-Soguel, «Maximilien de Meuron promoteur des arts à Neuchâtel», dans *Maximilien de Meuron. A la croisée des mondes*, dir. Antonia Nessi, Paris/Neuchâtel, Somogy éditions d'art/Musée d'art et d'histoire Neuchâtel, 2016, p. 67-77.

⁸ Niklaus Flüeler (éd.), *Richesse des musées suisses*, *op. cit.*, p. 46.

⁹ Roland Schaer, «Des encyclopédies superposées», dans *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, dir. Chantal Georget, Paris, Musée d'Orsay/Réunion des musées nationaux, 1994, p. 38-51 et plus particulièrement p. 45.

¹⁰ Sur la ligne de partage entre *naturalia* et *artificialia*: Antoine Schnapper, *Le géant, la licorne et la tulipe. Les cabinets de curiosités en France au XVIII^e siècle*, Paris, Flammarion, 2012.

¹¹ Roland Kaehr et Valérie Sierro, «Le passé recomposé», *art. cit.*, p. 24. L'accroissement des collections fit ensuite porter à trois le nombre de salles occupées par le «Musée d'ethnographie». Alfred Godet, *Notice sur le Musée historique*, *op. cit.*, p. 10.

¹² Alfred Godet, *Notice sur le Musée historique*, *op. cit.*, p. 5-6.

¹³ *Ville de Neuchâtel: Musée historique. Notice et Guide sommaire rédigé par ordre de la commission du musée par les sous-conservateurs C.-A. Michel, partie historique, Paul Vouga, partie archéologique et Fréd. Baur-Borel, partie numismatique*, Neuchâtel, Attinger Frères, [1913], p. 1.

En 1840, un Musée de peinture, plus précisément une «salle des tableaux»¹⁴, est également aménagée dans le bâtiment du Collège latin.

Nouvel intérêt pour les objets d'histoire locale

Si les collections d'ethnographie, d'archéologie, de numismatique, de peinture et surtout d'histoire naturelle connaissent un essor grandissant dans la première moitié du XIX^e siècle, l'accroissement des collections historiques, qui sont longtemps mélangées à l'ethnographie, est beaucoup moins rapide. Il ne s'amorce qu'à partir de la fin des années 1850, avec les profonds bouleversements politiques qu'amènent la révolution républicaine de 1848 et la création de la Suisse moderne.

Le 1^{er} mars 1848, Neuchâtel devient république et canton. En 1856, un coup d'Etat royaliste tente en vain de restaurer l'ancien ordre. Le roi de Prusse, qui a gardé, de droit, le titre de prince de Neuchâtel, renonce l'année suivante à ses prétentions, en échange de l'amnistie des insurgés royalistes¹⁵. Cette succession d'événements a pour conséquence le retrait de nombreux emblèmes de l'Ancien Régime des lieux à caractère public¹⁶ et, pour les objets les plus précieux conservés au Château – coupes de l'Etat, sceptres et plaques d'huissier, crosse gothique du prévôt du Chapitre de Neuchâtel, glaive du bourreau, monnaies, médailles, etc. –, leur incorporation aux collections publiques. Des armes et armures provenant de l'ancien Arsenal prennent également le chemin du musée. Ces nouvelles entrées rehaussent le statut des objets historiques au sein des collections conservées au Collège latin, tout en contribuant à la naissance d'un nouveau regard sur le patrimoine¹⁷. Les antiquités locales, mieux que tous les autres objets, paraissent exprimer les origines et les caractéristiques essentielles d'une région, voire d'une nation tout entière. Le commerce d'objets anciens connaît aussi un essor sans précédent¹⁸. L'attention portée aux vestiges du passé se voit renforcée

¹⁴ F. A. Wavre, «De la part de MM. les Quatre-Ministres», *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 24 (17 juin 1847), p. 1.

¹⁵ Sur les rapports entre Neuchâtel et la Prusse : Elisabeth Crettaz-Stürzel et Chantal Lafontant Vallotton (dir.), *Sa Majesté en Suisse : Neuchâtel et ses princes prussiens*, Neuchâtel, Alphil, 2013.

¹⁶ Sur les rapports difficiles des Neuchâtelois avec leur passé prussien, voir Grégoire Oguey, «Le passé mis en pièces : les vestiges méprisés de la monarchie», dans *Complications neuchâteloises. Histoire, tradition, patrimoine*, dir. Ellen Hertz et Fanny Wobmann, Neuchâtel, Alphil, 2014, p. 39-46.

¹⁷ Alfred Godet, *Notice sur le Musée historique*, op. cit., p. 8.

¹⁸ Chantal Lafontant Vallotton, *Entre le musée et le marché. Heinrich Angst collectionneur, marchand et premier directeur du Musée national suisse*, Berne/Berlin/etc., Peter Lang, 2007, chap. 3, p. 85-117.

par les découvertes lacustres dans les années 1860-1880 qui suscitent un immense enthousiasme¹⁹. Le contexte international est aussi propice à un tel développement. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les musées d'histoire, portés par l'exaltation des nationalismes, fleurissent un peu partout en Europe²⁰. Le mouvement touche également la Suisse dès les années 1870, comme en témoigne la création des musées historiques de Coire (1872) ou de Lucerne (1878). C'est également à la fin de cette décennie que s'impose à Neuchâtel l'idée d'installer un Musée historique dans un bâtiment muséal destiné initialement aux Beaux-Arts.

Un bâtiment pour deux musées

Les collections de peinture s'étaient considérablement enrichies dans les années qui avaient suivi la création de la Société des amis des arts par Maximilien de Meuron en 1842²¹. Les œuvres avaient été successivement exposées dans divers locaux de la ville, qui avaient été abandonnés les uns après les autres, lorsqu'ils devenaient trop étroits²². Dans les années 1870, l'idée de construire un édifice muséal avait fini par prendre corps à Neuchâtel. La ville suivait avec quelque retard un mouvement qui s'était amorcé en Suisse²³ dès la première moitié du XIX^e siècle avec la création à Genève du Musée Rath en 1826 et de l'édifice Arlaud, à la fois musée d'art et école de dessin, inauguré à Lausanne en 1841²⁴.

En 1879, la Commune de Neuchâtel confie à l'architecte Léo Châtelain la réalisation d'un avant-projet de construction d'un Musée des Beaux-

¹⁹ Sur les découvertes archéologiques et le mythe lacustre : Marc-Antoine Kaeser, *Les Lacustres : archéologie et mythe national*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2004.

²⁰ Marie-Louise von Plessen (dir.), *Die Nation und ihre Museen*, Frankfurt/New York, Campus, 1992.

²¹ La collection comprenait à peine une douzaine d'œuvres avant 1842. Sur le sujet : Nicole Quillet-Soguel, «Historique de la collection des peintures 1500-1900», art. cit. ; Monique Plüss, «La politique artistique de la commune bourgeoise de Neuchâtel, 1816-1884», *Musée neuchâtelois*, 1 (1978), p. 101-120 et plus particulièrement p. 117.

²² La collection avait été installée successivement au Collège latin (1840), au Collège des Terreaux (1856) et enfin dans les appartements de l'Hôtel DuPeyrou (1860). Voir Nicole Quillet-Soguel, «Historique de la collection des peintures 1500-1900», art. cit., p. 17-21 et plus particulièrement p. 17.

²³ En Suisse allemande, le premier musée de ce genre voit le jour seulement en 1877. Voir Niklaus Flüeler (éd.), *Richesse des musées suisses*, op. cit., p. 22.

²⁴ Dave Lüthi, «L'impossible musée. Notes sur l'architecture muséale dans le canton de Vaud», *Revue historique vaudoise : La culture des musées*, 122 (2014), p. 89-103.

Arts (Fig. 51) qui est soumis au Conseil municipal²⁵. Au projet initial se greffe très vite l'idée d'y joindre d'autres collections, dites historiques et ethnographiques²⁶. Une sous-commission, composée de Léo Châtelain, du peintre et écrivain Auguste Bachelin ainsi que du peintre Albert de Meuron est alors chargée d'étudier le projet de cette double installation²⁷. En février 1880, le Comité du Musée de peinture présente un programme d'affectation des espaces sur deux niveaux : au premier étage, sept salles sont réservées au Musée de peinture ; au rez-de-chaussée, trois grandes salles sont destinées aux « collections historiques »²⁸ et deux salles plus petites « à des collections de même genre », sous-entendu archéologiques et ethnographiques²⁹.

Pour quelles raisons le comité éprouve-t-il le besoin de faire cohabiter des collections diverses dans un seul édifice et choisit-il comme couple un Musée des Beaux-Arts et un « Musée historique » ? La réunion de différentes disciplines dans un seul et même édifice participe de l'idéal encyclopédique qui fut un puissant moteur de la création des premiers musées en Europe. Ce modèle, bien qu'il ne soit plus de mise au XIX^e siècle dans les grandes métropoles européennes où les collections sont devenues trop considérables pour être logées sous un même toit, est longtemps adopté dans les villes de petite ou moyenne importance³⁰. Le rassemblement de diverses disciplines

²⁵ *Rapport du Conseil municipal au Conseil général sur sa gestion et sa comptabilité pour l'exercice de 1879*, Neuchâtel, L.-A. Borel, 1880, p. 14.

²⁶ Archives de la Ville de Neuchâtel (AVN), AVN C 14, Correspondance relative à la construction du Musée des Beaux-Arts, lettre d'Auguste Bachelin à F. Borel, président du comité du musée, 17 novembre 1879.

²⁷ AVN C 14, Correspondance relative à la construction du Musée des Beaux-Arts, lettre du comité du Musée de peinture au Conseil communal de Neuchâtel, février 1880.

²⁸ Le terme de « Musée historique » s'impose à partir de 1884. Il inclut également les collections archéologiques et ethnographiques qui deviennent des « sections » ou « collections » du Musée historique. La numismatique est aussi différenciée en ces termes, surtout dès 1890. Jusqu'au début des années 1880, c'était avant tout l'appellation « Musée d'ethnographie » qui était utilisée dans les écrits officiels (rapports, procès-verbaux, etc.) pour désigner les collections – archéologie, ethnographie, numismatique, histoire –, autrement dit tous les ensembles qui ne relevaient ni du « Musée de peinture » ni du « Musée d'histoire naturelle ». A noter que le mot « Musée » est longtemps utilisé au XIX^e siècle, du moins jusque dans les années 1870, comme équivalent de « collection ».

²⁹ AVN C 14, Correspondance relative à la construction du Musée des Beaux-Arts, lettre du comité du Musée de peinture au Conseil communal de Neuchâtel, février 1880.

³⁰ Véronique Tarasco-Long, « Capitales culturelles et patrimoine artistique. Musées de l'ancien et du nouveau monde (1850-1940) », dans *Le temps des capitales culturelles XVIII^e et XX^e siècles*, dir. Christophe Charle, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 133-169 et plus particulièrement p. 155-156 ; Krzysztof Pomian, « Conclusion. Musées français, musées

dans un même édifice répond à des considérations pratiques et financières. Il est moins cher d'édifier un bâtiment abritant diverses collections que de construire un musée par spécialité³¹. Il n'est pas inintéressant de relever qu'à la fin des années 1870 la Ville de Neuchâtel recense moins de quinze mille âmes. Le musée est surtout l'apanage d'une minorité socialement définie : élites locales auxquelles se mêlent quelques visiteurs de passage ; le Musée des Beaux-Arts et le Musée historique ne sont d'ailleurs ouverts au début que sept heures par semaine³².

Le choix d'associer un Musée historique à un Musée des Beaux-Arts obéit à des motifs complexes. Il tient d'une part à l'intérêt croissant porté dans le champ des arts aux objets qui relèvent de l'artisanat et de l'industrie. Dans le sillage des expositions universelles, l'art ancien est appelé à servir de modèle pour la production moderne, comme en témoigne l'essor des écoles et musées industriels³³. Ce choix trouve aussi son origine dans les projets d'agrandissement du Musée des sciences naturelles et de la Bibliothèque au sein du Collège latin. Le départ des collections historiques, archéologiques et ethnographiques leur permet de gagner de nouveaux espaces pour leurs collections, tout en gardant des liens privilégiés avec le Gymnase.

Le regroupement sous un même toit du Musée des Beaux-Arts et du Musée historique ne signifie pas pour autant une symbiose entre les deux institutions. Celles-ci sont non seulement séparées d'un point de vue spatial – l'une au premier étage, l'autre au rez-de-chaussée, même si quelques espaces sont dévolus à la sculpture –, mais elles disposent également de leurs propres commissions, budgets et activités. Des liens existent toutefois entre les deux musées pour régler notamment les questions relatives à l'entretien général du bâtiment et à la billetterie³⁴. Ils sont assurés surtout par un homme, Auguste Bachelin, qui est à la fois membre de la commission du Musée de peinture et de la commission du Musée historique, dès 1884. Le rôle majeur que joue Bachelin mérite attention, tout comme sa trajectoire qui se détache de celle des élites culturelles locales – aristocrates ou grands bourgeois – engagées dans la vie muséale neuchâteloise.

européens », dans *La jeunesse des musées*, dir. Chantal Georget, Paris, Musée d'Orsay/ Réunion des musées nationaux, 1994, p. 351-364.

³¹ Monique Plüss, « La politique artistique », *art. cit.*, p. 108.

³² Archives du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, procès-verbal de la sous-commission du Musée historique, séance du 5 novembre 1889, [p. 40-41]. Si les jours d'ouverture ne sont pas mentionnés, il est permis de penser qu'il s'agit du dimanche.

³³ Roland Schaer, « Des encyclopédies superposées », *art. cit.*, p. 42.

³⁴ *Musée historique. Notice et guide sommaire*, *op. cit.*, [p. 1].

Un peintre et écrivain républicain à la tête du Musée historique

Si le Musée de peinture a eu comme principal promoteur Maximilien de Meuron, à la fois artiste, mécène et notable, issu d'une famille aristocratique neuchâteloise fidèle au roi de Prusse, le Musée historique est en effet étroitement associé à un homme venant d'un milieu modeste, profondément attaché aux valeurs républicaines et à la Suisse moderne³⁵, et mû par le souci de réconcilier les Neuchâtelois autour d'un passé commun (Fig. 52).

Fils d'un maître menuisier, Bachelin a effectué des études de peinture à Paris chez Charles Gleyre et Thomas Couture dès 1850. Il partage pendant plusieurs années son temps entre Paris et sa maison-atelier de Marin, avant de s'y fixer définitivement. Outre ses activités picturales, Bachelin s'adonne également à l'écriture, à la recherche historique et au collectionnisme (costumes, armes et gravures notamment). Il est membre fondateur de la Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel (1864) et du *Musée neuchâtelois*, son organe. Dans les années 1870, Bachelin préside le Comité d'initiative de l'érection du monument Farel devant la Collégiale, un projet lancé par les nouvelles autorités communales qui aspirent à réconcilier les Neuchâtelois autour d'un passé politique et religieux commun³⁶, dans un contexte de *Kulturkampf*. Les événements historiques et militaires sont aussi des motifs récurrents de son œuvre artistique, empreinte de patriotisme et de sens moral³⁷. Dans un monde travaillé par de profonds bouleversements, Bachelin apparaît comme une sorte de trait d'union entre les tenants du nouvel ordre des choses et un patriciat neuchâtelois en déclin politique qui s'investit dans la culture pour maintenir ses prérogatives sociales³⁸. Auréolé

³⁵ Julie Guinand, *Auguste Bachelin (1830-1890) : romancier patriote et réaliste*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, Faculté des lettres et sciences humaines, mémoire de master, 2012, non publié; Caroline Calame, «Auguste Bachelin, peintre, historien, critique d'art, romancier (1830-1890)», dans *Biographies Neuchâteloises*, dir. Michel Schlup, Hauterive, Attinger, 2001, t. 3, p. 18-24.

³⁶ Monique Jaton-Plüss, «Le mécénat privé à Neuchâtel 1816-1884», *Musée neuchâtelois*, 3 (1980), p. 122-144 et plus particulièrement p. 137.

³⁷ Dora Alina Precup, «Auguste Bachelin (1830-1890)», dans *Peintures et dessins 1500-1900 : collection des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel*, Lausanne, Ides et Calendes, 2012, p. 272-273.

³⁸ Sur l'engagement culturel de l'aristocratie neuchâteloise à la fin du XIX^e siècle, voir Pascal Ruedin «Une œuvre d'art totale», dans *Clement Heaton : 1861-1940, Londres - Neuchâtel - New York*, dir. Nicole Quellet-Soguel, Hauterive, Attinger, 1996, p. 124-128.

de ses succès, Auguste Bachelin s'engage dès 1875³⁹ dans la création du Musée historique, puis dans l'aménagement de sa section historique proprement dite. C'est lui qui organise avec Alfred Godet⁴⁰, professeur au Collège latin, illustrateur et collaborateur de la *Suisse libérale* et du *Musée neuchâtelois*, le premier parcours d'exposition. Il figure également parmi les principaux donateurs du Musée.

Une exposition qui ne raconte pas l'histoire

Le Musée historique se compose à son ouverture en 1885 de deux grandes salles au sud consacrées à l'histoire neuchâteloise et de trois plus petites au nord, réservées respectivement aux collections d'ethnographie, d'antiquités préhistoriques et romaines⁴¹. Le parcours doit permettre au public de suivre le développement de la vie nationale et politique de Neuchâtel à travers tous les âges depuis la période lacustre jusqu'à nos jours⁴². Le Musée historique ne raconte pas pour autant l'histoire de la Ville de Neuchâtel et de sa région. Les questions historiques, comme la Révolution de 1848, n'y sont en aucun cas problématisées. Il faut dire que le musée historique du XIX^e siècle a d'autres missions. Il a pour but surtout d'exalter les sentiments patriotiques et de rassembler la population autour d'un passé commun⁴³. Le visiteur découvre dans la première salle des portraits des souverains français et prussiens (Fig. 53 et 54), des coupes de la Bourgeoisie de Neuchâtel, des bannières et trophées, des portraits de Neuchâtelois illustres, ainsi que les reliques de David de Pury⁴⁴. Ce regroupement dans un même espace contribue à créer un sentiment d'union entre des acteurs pourtant très différents, voire opposés entre eux.

³⁹ Archives de l'Etat de Neuchâtel, AEN MEURON MAXIMILIEN DE-74/02, lettre d'Auguste Bachelin à Albert de Meuron, 25 mars 1875.

⁴⁰ Anne-Françoise Schaller-Jeanerret, «Alfred Godet», *DHS*, article daté du 9 mai 2005, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/FF45973.php>, consulté le 22 octobre 2017. Notons qu'Alfred Godet est le cousin de Philippe Godet, homme de lettres, critique d'art et de littérature.

⁴¹ «Chronique locale», *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 151 (16 décembre 1884), p. 4. La sous-commission du Musée historique présente l'organisation générale du musée dans le *Rapport du Conseil municipal au Conseil général sur sa gestion et sa comptabilité pendant l'exercice 1886*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1887, p. 102-106.

⁴² «Chronique locale», *art. cit.*, p. 4.

⁴³ Philippe Godet qualifie le Musée historique de «monument de notre nationalité neuchâteloise». Voir Philippe Godet, «Causerie. Promenades au nouveau Musée. Second article», *La Suisse libérale*, 213 (9 septembre 1884), p. 3.

⁴⁴ «Chronique suisse», dans *Bibliothèque universelle et revue suisse*, Lausanne, Bridel, 1885, t. 25, p. 642-647.

Outre son rôle de rassemblement et d'identification locale, le musée vise aussi à fournir des modèles aux artisans et à former le goût. La deuxième salle expose des objets anciens, pour une bonne part produits ou utilisés dans la région, qui sont ordonnés suivant leur matière ou leur typologie : étains, verrerie (Fig. 55), ustensiles de ménage, costumes, armes, monnaies, etc.⁴⁵ Ce dispositif répond au besoin de livrer des séries dans lesquelles le visiteur puisse suivre le développement d'un art ou d'une industrie⁴⁶. Le concept s'inspire directement des arrangements pratiqués dans les musées industriels ou d'arts décoratifs, particulièrement en vogue au cours des années 1860, 1870 et 1880. Mais cet ordre n'est pas absolu, comme en témoigne un article du *Journal de Genève* daté de février 1887 qui reproduit les propos du directeur du Musée des arts décoratifs de Genève en visite à Neuchâtel : « Pour plaire au public et attirer ses sympathies, les organisateurs ont fort bien compris qu'il fallait dissimuler la science pure sous des dehors attrayants ; de là un certain désordre apparent, mais fort pittoresque qui règne dans l'agencement de ces collections. »⁴⁷ Il s'agit de donner une touche vivante à la présentation, afin d'épargner au visiteur la fatigue et la monotonie de rangées de vitrines répétitives. Cette approche qui tend à constituer l'atmosphère d'une époque dans un lieu donné peut être rattachée au dispositif mis en place dans les salles du Germanisches Nationalmuseum à Nuremberg ou de l'Hôtel de Cluny à Paris, deux institutions phares du paysage muséal européen⁴⁸.

Des salles d'exposition en évolution permanente

Ce « désordre apparent » résulte aussi de l'incorporation très régulière dans les salles des nouvelles acquisitions, fruit d'achats, d'échanges et surtout de

⁴⁵ Les collections de meubles, vitraux, d'étains, de verrerie, de faïence et de poèlerie sont le fruit d'acquisitions effectuées surtout dans les années qui suivirent la création du musée. Tout particulièrement, la céramique et la poèlerie connaissent un essor spectaculaire entre 1885 et 1900. L'horlogerie devient également très vite un des groupes les plus importants. Alfred Godet, *Notice sur le Musée historique*, op. cit., p. 11-12 ; « Rapport de la sous-commission du Musée historique pendant l'exercice de 1888 », dans *Rapport du Conseil municipal au Conseil général sur la gestion et les comptes de l'exercice 1888*, Neuchâtel, L.-A. Borel, 1889, p. 333-338.

⁴⁶ Voir l'article « Les musées d'art décoratif en Suisse », publié d'après le rapport de Georges Hantz, directeur du Musée des arts décoratifs de Genève dans le *Journal de Genève*, 41 (17 février 1887), p. 2-3.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁸ Chantal Lafontant Vallotton, *Heinrich Angst*, op. cit., p. 314-315.

dons faits par des particuliers. Les donations⁴⁹ ont en effet été capitales dans l'accroissement des collections des musées neuchâtelois, qu'ils soient d'art, d'histoire, d'histoire naturelle, d'archéologie ou d'ethnographie. Entre 1880 et 1900, le seul Musée historique s'enrichit de plusieurs milliers d'objets, grâce aux dons effectués notamment par des membres d'anciennes familles dirigeantes neuchâteloises : Pourtalès, Pury, Chambrier, etc.

« Rien n'encourage les donateurs comme la pensée que leurs dons seront déposés en bonne place », écrit Philippe Godet dans la *Gazette de Lausanne* du 24 janvier 1899⁵⁰. Chaque objet ou groupe d'objets qui intègre les salles d'exposition est très vite accompagné d'un cartel où figure le nom du donateur. Le musée publie également plusieurs fois par année dans la presse la liste des objets reçus ainsi que les noms des principaux donateurs, afin d'entretenir leur zèle.

Si ces acquisitions permettent à l'institution d'enrichir ses collections et de faire revenir les visiteurs au musée, à une époque où les expositions temporaires n'existent pour ainsi dire pas⁵¹, elles sont en même temps à l'origine d'énormes difficultés en matière d'occupation de l'espace et de gestion des objets. Le bâtiment a été édifié pour abriter des salles d'exposition et non pas pour y entreposer des œuvres. En 1884, les dépôts sont quasiment inexistantes. Faute de données ou de prévisions sur l'accroissement des collections, les responsables du projet de construction se sont préoccupés davantage de l'architecture du bâtiment que de son utilisation pratique. Les rares espaces disponibles au sous-sol sont très humides et totalement inadaptés pour la conservation des objets. Les nouvelles acquisitions gagnent ainsi chaque recoin des salles d'exposition, renforçant le sentiment d'entassement. Le manque de place se fait sentir de toute part, alors que les dons continuent

⁴⁹ A l'ouverture du Musée des Beaux-Arts en 1884, sur cent vingt-huit tableaux exposés, soixante-treize sont le résultat de dons. Philippe Godet, « Causerie. Promenades au nouveau Musée. Premier article », *La Suisse libérale*, 212 (8 septembre 1884), p. 1 ; Roland Kaehr et Valérie Sierro, « Le passé recomposé », art. cit., p. 31 ; Monique Jatton-Plüss, « Le mécénat privé », art. cit., p. 137.

⁵⁰ Philippe Godet, « Le tour du monde à Neuchâtel », *Gazette de Lausanne*, 19 (24 janvier 1899), p. 2-3, ici p. 3.

⁵¹ Les expositions temporaires du Musée historique se résument longtemps à l'intégration de quelques vitrines dans les salles d'exposition, lors d'occasions particulières, à l'instar du 50^e anniversaire du Tir fédéral. Voir Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, procès-verbal de la Sous-commission du Musée historique, séance du 10 février 1889, [p. 83]. Au Musée des Beaux-Arts, les expositions temporaires se développent surtout à partir des années 1940. Sur le sujet : Camille de Alencastro, *De la collection aux expositions temporaires. Les arts plastiques au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel (1924-1978)*, Université de Neuchâtel, Faculté des lettres et sciences humaines, mémoire de master, 2013, non publié, p. 18.

d'affluer. La situation n'est pas différente au sein du Musée des Beaux-Arts qui ne dispose d'aucun dépôt adéquat. Les nouvelles entrées s'accumulent tant bien que mal dans les espaces encore disponibles⁵².

Remise en question du modèle encyclopédique initial

Le problème de salles pleines à craquer engendre moins de quinze ans après l'inauguration du bâtiment de Léo Châtelain une profonde remise en cause du modèle «encyclopédique» initial. Pour remédier au manque de place, des solutions sont cherchées tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du musée. En 1897 déjà, des élus du Conseil général de la Ville de Neuchâtel proposent de déménager le Musée historique dans le bâtiment des Halles sis au centre-ville, alors vacant. Le caractère architectural du monument historique est jugé particulièrement adapté aux collections historiques et archéologiques⁵³. Le projet est cependant abandonné, faute de soutiens financiers notamment. En 1900, la commission du Musée historique propose l'installation dans le sous-sol du musée de la collection ethnographique, qui est aussi paralysée dans son développement. Outre les problèmes engendrés par l'accroissement des collections, ce projet doit être relié à la difficulté qu'éprouvent désormais les responsables du musée à réunir dans un même espace ou du moins dans une succession de salles des objets de provenance locale et des objets venus d'ailleurs, à une période où tout ce qui est régional est de plus en plus valorisé. C'est finalement un événement fortuit qui apporte une première solution. En 1902, le négociant neuchâtelois James de Pury, qui a fait fortune au Brésil, offre sa villa de Saint-Nicolas à la Ville de Neuchâtel à condition qu'un Musée d'ethnographie y soit aménagé. Le nouveau musée est ouvert deux ans plus tard libérant une place bienvenue dans les salles d'exposition. Mais le répit est de courte durée. En 1913, la commission du Musée des Beaux-Arts exprime le souhait de voir le Musée historique logé dans des locaux extérieurs, pour que le musée puisse aussi reprendre son développement normal⁵⁴.

Si la Première Guerre mondiale marque un coup d'arrêt aux projets d'extension ou de délocalisation, les doléances reprennent rapidement dans

⁵² «Musée des Beaux-Arts», dans *Commune de Neuchâtel. Rapport du Conseil Communal au Conseil Général sur la Gestion et les Comptes de 1919*, Neuchâtel, s.n., 1920, p. 521. Camille de Alencastro, *De la collection aux expositions temporaires*, op. cit., p. 20; Maurice Boy de la Tour, *Le Musée des Beaux-Arts de Neuchâtel, notice historique avec 4 planches*, Bâle, Impr. E. Birkhäuser, 1922, p. 28-29.

⁵³ Un postulat sur le sujet sera voté par le Conseil général. «Conseil général de la Commune, séance du 28 décembre 1897», *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 304 (29 décembre 1897), p. 4.

⁵⁴ *Commune de Neuchâtel. Rapport du Conseil Communal au Conseil Général sur la Gestion et les Comptes de 1913*, s.l., s.n., 1914, p. 13.

les décennies suivantes. Les rapports d'activités, qu'ils soient du Musée historique ou du Musée des Beaux-Arts, font état invariablement des récriminations des conservateurs qui se plaignent du manque de place, ne pouvant se résoudre à entreposer des pièces dans de «petits réduits poussiéreux et d'accès difficiles»⁵⁵. Cette situation encourage d'ailleurs les responsables du Musée des Beaux-Arts à déposer des œuvres à l'extérieur du bâtiment, une opération qui sera réitérée dans les années 1940 lorsque plus de deux cent tableaux seront mis aux murs des bureaux de divers services communaux et cantonaux⁵⁶.

La fin de la Deuxième Guerre mondiale ouvre de nouvelles perspectives. En 1952, la Société des amis des arts cède la Galerie Léopold-Robert à la Ville de Neuchâtel et obtient en échange un droit d'usage sur la nouvelle aile édifiée à l'ouest du Musée des Beaux-Arts⁵⁷. Les collections archéologiques, qui avaient été transférées en 1938 pour une grande part dans les sous-sols du musée, sont remises à l'Etat de Neuchâtel. Le Musée cantonal d'archéologie s'installe au centre-ville dans l'ancienne Galerie Léopold-Robert⁵⁸.

L'accroissement des collections et le manque chronique de place ne sont toutefois pas les seules raisons de l'éclatement du musée encyclopédique. La spécialisation accompagnant la production de la connaissance joue également un rôle important dans cette reconfiguration. Elle touche le Musée historique avec d'autant plus de vigueur que l'institution avait été, dès sa création en 1885, divisée en trois sections distinctes: historique, archéologique et ethnographique, trois disciplines qui connaissent un essor spectaculaire.

La deuxième moitié du XX^e siècle s'accompagne de changements considérables dans le domaine des sciences. Une nouvelle tendance se dessine avec le développement des études universitaires s'ouvrant à l'interdisciplinarité⁵⁹. Après l'éclatement du musée encyclopédique et l'hyperspécia-

⁵⁵ Le conservateur Maurice Boy de la Tour écrit en 1928: «Il a paru préférable, en effet, au lieu de serrer des toiles dans de petits réduits poussiéreux et d'accès difficile, de les mettre provisoirement aux murs, quand c'était possible, et de déposer les autres dans des établissements publics», extrait de *Catalogue des œuvres d'art appartenant à la Ville de Neuchâtel. Tableaux – Pastels – Sculpture*, Neuchâtel, Paul Attinger, 1928, p. 4-5.

⁵⁶ «Musée des Beaux-Arts», dans *Commune de Neuchâtel. Rapport du Conseil Communal au Conseil Général sur la Gestion et les Comptes de l'exercice 1942*, Neuchâtel, s.n., 1943, p. 334.

⁵⁷ Camille de Alencastro, *De la collection aux expositions temporaires*, op. cit., p. 36.

⁵⁸ Jean-Pierre Jelmini, «Le Musée d'art et d'histoire de la Ville de Neuchâtel», *Bulletin GIAN*, 68 (1992), p. 8-19.

⁵⁹ Pierre Papon, «Recherche scientifique», *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/recherche-scientifique>, consulté le 22 octobre 2017.

lisation, on revient donc à une approche plus encyclopédique qui touche le monde de la culture et bien entendu les musées. Les rapprochements et les échanges entre les disciplines deviennent toujours plus fréquents. Cette évolution influence aussi progressivement la structure organisationnelle du musée et ses activités scientifiques. Etape significative, le Musée des Beaux-Arts et le Musée historique renoncent, en 1989-1990, à leur appellation d'origine au profit de la seule désignation « Musée d'art et d'histoire »⁶⁰.

Aujourd'hui, le caractère encyclopédique, qui a été longtemps plus subi que voulu par ses responsables, est reconnu comme un des principaux atouts de l'institution. Il constitue même un enjeu majeur du musée dans la perspective de son renouvellement, comme en témoigne le nombre croissant de projets qui croisent les regards et des collections diverses.

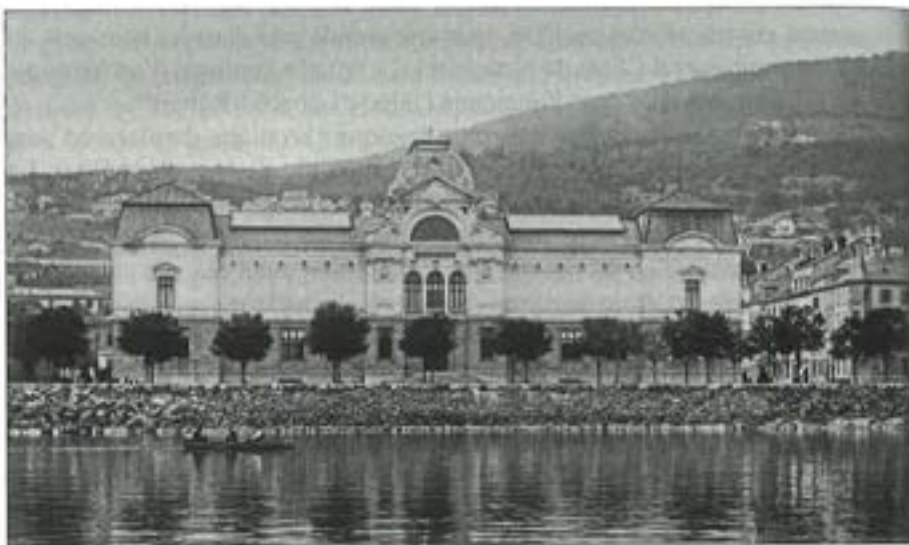


Fig. 51. Le bâtiment abritant le Musée des Beaux-Arts et le Musée historique, vers 1890, Neuchâtel, Institut suisse pour la conservation de la photographie, inv. ISCP VA 012-1508. © Neuchâtel, Institut suisse pour la conservation de la photographie. Photo: Victor Attinger.

⁶⁰ En 1972, l'appellation « Musée d'art et d'histoire » est utilisée pour la première fois officiellement, si l'on en croit les rapports d'activités. En 1975, l'appellation « Musée d'art et d'histoire » est quasi abandonnée au profit des seuls vocables « Musée des Beaux-Arts » et « Musée d'histoire ». En 1989, la formule « Musée d'art et d'histoire » est reprise dans le sillage d'une réorganisation du musée: les collections sont réparties en quatre départements: arts plastiques, arts appliqués, histoire et numismatique. Jean-Pierre Jelmini, « Le Musée d'art et d'histoire », *art. cit.*, p. 15; *Bibliothèques et musées. Ville de Neuchâtel*, Neuchâtel, Attinger, 1989, p. 48-49.



Fig. 52. Le hall du Musée avec les trophées d'armes et la salle Auguste Bachelin aménagés dans les années 1890, vers 1898, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, inv. H 5447. © Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire. Photo: anonyme.

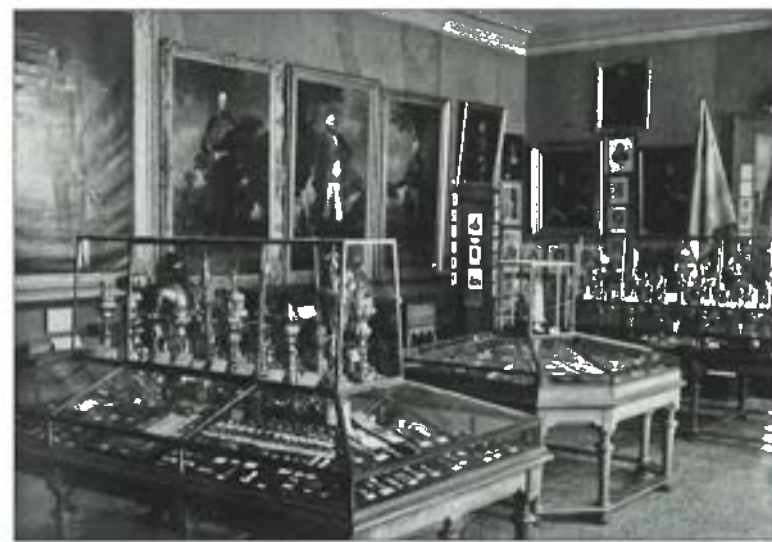


Fig. 53. Salle du Musée historique abritant des portraits de souverains et de l'orfèvrerie, fin du XIX^e siècle, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, inv. H 5854. © Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire. Photo: anonyme.



Fig. 54. Une des salles du Musée historique dans les années 1890 abritant des objets ordonnés pour une bonne part suivant leur matière ou leur typologie : étain, poterie, gravures, etc. ; à droite, l'urne servant aux élections des autorités neuchâteloises, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, inv. H 5856. © Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire. Photo : anonyme.



Fig. 55. La section consacrée à la verrerie dans les années 1890, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, inv. H 5855. © Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire. Photo : anonyme.

TRAVERSER L'ÉCRAN DE L'IMAGE PREMIÈRE. RIRE ET HUMOUR DANS LES ARTS ET LES MUSÉES DES PAYS-BAS : UNE ESQUISSE

Thomas BEAUFILS
Université de Lille
IRHiS UMR CNRS 8529

Celles et ceux qui se rendaient à la Maison Descartes d'Amsterdam¹ sur le Vijzelgracht, quand l'Institut français n'avait pas encore fermé ses portes, avaient le plaisir d'être accueillis par un tableau du XVII^e siècle représentant des régentes. A l'autre bout du couloir, dans la partie attenante au Consulat général de France, plus rares étaient ceux qui avaient le privilège d'admirer la salle des régents, fermée à double tour et sous alarme, où se célébraient les mariages de Français résidant aux Pays-Bas et dans laquelle la fameuse tradition néerlandaise du tapis posé sur la table avait été perpétuée. Dans cet ancien hospice wallon fondé en 1671, institution charitable de l'Eglise protestante francophone, la séparation entre les orphelins filles et garçons était stricte. Régents et régentes s'occupaient d'administrer l'institution, d'éduquer et de placer les enfants dans des familles ou chez des artisans où ils apprenaient puis exerçaient un métier, leur assurant ainsi un avenir plus radieux que s'ils avaient été livrés à leur pauvre sort. De mœurs austères, ces imposantes matrones calvinistes habillées de noir, emmaillotées jusqu'au cou, et que l'on imagine aisément pudibondes, ne respirent guère la gaieté et la joie, c'est le moins que l'on puisse dire. L'une de ces femmes à poigne, que je trouve fort intimidante pour ma part, vous fixe droit dans les yeux, et, pointant du doigt un document que l'on imagine comptable, démontre à l'assistance la bonne gestion du lieu et le sens profond des responsabilités qui habitent ces dames secourables. Le Musée Frans Hals à Haarlem, parmi tant d'autres en Hollande, conserve des portraits similaires de groupes de régents et de régentes à l'apparence tout aussi sévère. Au fil du passage des hordes

¹ Pour en connaître l'histoire, lire Institut français des Pays-Bas, *Maison Descartes – Amsterdam. Quarante ans de coopération culturelle franco-néerlandaise*, Amsterdam, Institut français des Pays-Bas, 1971.

de touristes dans les cités bourgeoises néerlandaises, un Hollandais calviniste stéréotypé, raide, solennel et impassible à l'image de ces figurations, a fini par s'imposer jusqu'à nos jours, par-delà les frontières de la Hollande, colportée par tout un chacun de ville en ville tels les foulards de Smyrne dans le conte éponyme de Jean Giono. Une imagerie triomphante et prégnante est ainsi née. Pourtant, une main discrète posée sur la poitrine d'une des régentes indique que derrière cette façade austère se joue autre chose et que ces personnages ne sont pas dénués de tout sentiment et surtout qu'ils peuvent aussi être touchés et avoir du cœur.

Les *stillevens*, ces natures mortes où sont représentés des repas frugaux composés d'un bout de pain, d'un verre de vin, d'un morceau de fromage et d'un hareng posé sur une simple assiette participent également à cette impression de parcimonie hollandaise. «[C]ertains aliments se virent investis de qualités morales généralisées dont les Hollandais aimaient à croire l'incarnation collective. Le fromage, par exemple (en même temps que le hareng), était le grand niveleur, dont la jouissance universelle effaçait toutes les distinctions de rang au sein de la communauté nationale», écrit Simon Schama dans son remarquable *Embarras de richesses*². L'éthique protestante de la République des Provinces-Unies prônait la modération et condamnait l'avidité. Les aliments apparaissent en définitive comme des conseils moraux. Dans ces natures mortes, la carafe de vin était bien souvent accompagnée d'un pichet d'eau ou d'un citron afin de couper le breuvage et de réduire ainsi sa teneur en alcool. «Wat bu-ter maat be-staat, int on-maats/qaat verghaait»³ peut-on lire sur un emblème de 1614 de Johannes Torrentius. Un récit populaire raconte que le *stadhouder* Maurice de Nassau, gouverneur des Provinces-Unies, aurait un jour mangé en public une tranche de pain recouverte de beurre et de fromage. Sa prodigalité lui fut reprochée car le beurre et le fromage étaient de trop. Aujourd'hui encore, les Français n'en croient par leurs yeux lorsque les Néerlandais leur servent à déjeuner un simple *broodje kaas* [sandwich au fromage] accompagné d'un verre de lait. Frans Timmermans, ancien ministre néerlandais des Affaires étrangères et actuellement commissaire européen, s'en amuse beaucoup et se plaît à raconter cette histoire que j'ai entendue lors d'un dîner :

² Simon Schama, *L'embarras de richesses : une interprétation de la culture hollandaise au Siècle d'Or*, Paris, Gallimard, 1991 [1987], p. 215.

³ Qui peut se traduire par : «celui qui perd le sens de la mesure, a tout à perdre». Les mots se trouvent sur le tableau de Johannes Torrentius, *Emblematisch stilleven met kan, glas, kruik en breidel*, 1614, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-2813.

Je me souviens d'une visite de François Mitterrand avant son élection à la présidence de la République. Il était venu voir Joop den Uyl, leader de mon parti à l'époque [parti travailliste PvdA]. Ils se connaissaient très bien. C'était un déjeuner à la hollandaise, donc les sandwiches ont été mis sur la table, le lait aussi, et ils ont eu une discussion très fructueuse. Ce déjeuner terminé, den Uyl, qui était à l'époque vice-premier ministre, et qui en bon Néerlandais n'aime pas trop s'attarder à table, demanda à François Mitterrand qui ne semblait pas avoir l'intention de s'en aller : «Est-ce que tu rentres tout de suite à Paris?». Et Mitterrand de répondre s'attendant à des agapes et pensant qu'il ne s'agissait que de l'apéritif : «Non, cher Joop, je partirai après le déjeuner.»

C'est d'ailleurs l'ensemble des peuples de l'Europe du Nord, que l'on croit incapable de faire démonstration d'une quelconque opulence, qui semble inexorablement frappé par cette imagerie dévote du protestant économe, telle qu'on la retrouve par exemple dans le *Festin de Babette* de Karen Blixen dont Gabriel Axel a fait un merveilleux film (1987). Nombre de Flamands, qui à l'inverse ont la réputation d'être de joyeux drilles au tempérament bourguignon, font leurs choux gras de cette radinerie qu'ils estiment typiquement hollandaise. «Comment les Néerlandais préparent-ils de la soupe à la tomate?», demandent-ils à l'envi. Réponse : «Ils versent de l'eau chaude dans une assiette rouge.»

Certes, à première vue, la peinture hollandaise du Siècle d'Or prône la mesure dans toute chose. Dans un univers bien organisé et bien rangé, chacun mène une vie bien tranquille sans excès ni démesure. Les Néerlandais d'aujourd'hui diraient : «Huisje, boompje, beestje» [petite maison, petit arbre/petit jardin, petit animal de compagnie]. La Hollande encense cet idéal de vie domestique où la bonne ménagère possédant naturellement toutes les qualités nécessaires – telles le zèle, la probité, la fidélité, le sens du devoir et la modestie –, brique son intérieur de fond en comble protégée des dangers extérieurs par les quatre murs de la maison gardée par un chien qui symbolise bien souvent la fidélité et la limite à ne pas dépasser. Mais l'équilibre de cet espace privé est fragile et à tout moment ce sens moral profond peut être remis en question si l'on ne reste pas sur ses gardes. Car le risque de la transgression n'est jamais bien loin, comme Vermeer nous le rappelle si remarquablement dans *La lettre d'amour*, un tableau extrêmement comique en réalité⁴. Posté dans une position de voyeur, caché par un rideau relevé, le contemplateur découvre une maîtresse de maison prise sur le fait, toute penaude face à sa servante moqueuse, les deux femmes étant dans une position sociale inversée,

⁴ Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-1595.

l'une ayant pris le pouvoir sur l'autre. Le foyer – miroir de l'âme en Hollande, ne l'oublions pas – mal rangé, sans dessus-dessous, indique au spectateur une moralité défaillante et une hypothétique liaison extraconjugale. L'amour est à l'image de la Marine en arrière-plan où la mer symbolise tout aussi bien le calme plat que la tempête de la passion, et le navire, l'absence d'un homme parti vers le lointain. Ce n'est pas tant la morale qui constitue le moteur du tableau que l'humour et l'ironie. En fait, on rit de toutes les façons possibles et imaginables en Hollande. On entend même le rire sortir des toiles hollandaises à en croire Paul Claudel dans *L'œil écoute*: «[...] l'on arrive dans une autre [salle] où un géant déchaîné, dont on entend le rire avant même que d'en avoir franchi le seuil, nous accueille avec tapage»⁵. Il y a ces beaux enfants qui rient à pleines dents tels ceux représentés par Frans Hals (*Gamin riant*) ou Dirck Hals (*Deux enfants jouant aux cartes*)⁶. Il y a ce garçon qui s'amuse à la vue d'un homme se pinçant le nez feignant un mouvement de recul alors qu'une femme torche son gosse en public (*Le sens de l'odorat* de Jan Miense Molenaer)⁷. La peinture néerlandaise est une source inépuisable d'insinuations paillardes et de gestes obscènes où d'innombrables personnages grivois sont mis en scène, en particulier par Jan Steen le plus connu. On pense par exemple à *Homme soufflant de la fumée sur une femme* ou *Scène de taverne*⁸. Et que dire de cette merveilleuse bacchante de Hendrick ter Brugghen, souriante, accueillante, tout comme la bohémienne de Frans Hals, toutes deux le décolleté abondant⁹. Rembrandt rit aussi de bon cœur dans certains autoportraits et à plusieurs reprises, accompagné de Saskia. La figure de Démocrite, célèbre pour sa mine réjouie, riant de la bêtise des hommes, a constitué un thème de prédilection chez nombre de peintres hollandais dont Hendrick ter Brugghen et Johannes Moreelse.

«Schijn bedriegt». Ainsi les apparences seraient trompeuses et il faut bien se garder d'enfermer l'autre dans son propre regard et dans une identité unique et réductrice. Les Néerlandais sont en fait un peuple de grands rigolards à l'image des Volendamois peints si merveilleusement par Willy Sluiter. D'ailleurs, la fameuse icône de la Volendamoise sur les boules de Gouda – on pense bien sûr à la fameuse *Frau Antje*, petite fermière hollandaise souriante et tellement

⁵ Paul Claudel, *Œuvres en prose*, éd. Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, 1973 [1946], p. 186.

⁶ La Haye, Mauritshuis, inv. 1032; Williamstown MA, Sterling & Francine Clark Art Institute, inv. 1955.757.

⁷ La Haye, Mauritshuis, inv. 575.

⁸ Londres, National Gallery, inv. 2555; Paris, Musée du Louvre, inv. 1863.

⁹ Los Angeles, Getty Center Museum, inv. 84.PA.5; Paris, Musée du Louvre, inv. M.I.926.

pétillante si célèbre en Allemagne – a aussi sacrament marqué les esprits. Et que dire de Mondrian qu'on imagine si facilement austère simplement à cause de son art géométrique. Le professeur Léon Hanssen de l'Université de Tilburg a consacré un livre enchanteur aux années 1919-1933 de la vie du peintre¹⁰. On aurait pu imaginer la vie de l'artiste aussi épurée et rigide que ses productions. Pris en photo, cet homme ne sourit jamais. Or il n'en est rien. A 47 ans, Mondrian quitte définitivement les Pays-Bas pour revenir s'installer à Paris juste après la Grande Guerre, la ville lumière qu'il chérissait tant, pour s'immerger pleinement et avec délectation dans les fabuleuses Années folles. Il s'installe au 26 rue du Départ, car c'est naturellement dans le bouillonnant quartier de Montparnasse (carrefour Vavin-Raspail-Montparnasse), poumon culturel de la capitale – le «nombril du monde» comme le surnommait Henry Miller, avec Montmartre naturellement, où il fallait absolument demeurer pour y goûter l'ambiance, y rencontrer les intellectuels de l'époque et se faire connaître. Mondrian adorait danser, malgré la difficulté de trouver une partenaire – c'était un véritable fanatique des danses modernes car il y retrouvait l'abstraction qui lui était chère et y voyait l'apparition d'un homme nouveau. Il a assisté à une représentation d'un spectacle de Joséphine Baker et, grand admirateur de jazz, il s'est rendu à un concert de Duke Ellington (bien qu'il ne le trouvât pas assez «dansant» à son goût). On retrouve cet amour pour la musique et le mouvement dans des compositions plus tardives et joyeuses telles que *Broadway Boogie-Woogie* ou *Victory Boogie-Woogie*¹¹. Art et corps sont chez lui intimement liés. Les Néerlandais sont plus drôles qu'on ne le pense, je vous l'assure.

Visiter un musée, c'est souvent comme entrer dans une église. Le rire y semble interdit. Le contemplateur se place dans une posture de recueillement et de contemplation et parle plutôt à voix basse aux personnes qui l'accompagnent. Seul le guide, tel un officiant qui détient la parole sacrée, à l'autorisation de parler haut et fort. Les parents demandent à leurs enfants de se taire et de ne pas faire les idiots, d'où un ennui profond qui apparaît souvent chez eux. Regarder des images, c'est exercer son désir de sujet sensible pour élever son esprit et construire – de préférence en silence ou en tout cas les mots sont comptés – une connaissance personnelle composée d'œuvres que l'on choisit librement au fil de son parcours. Ce n'est pas en s'esclaffant que l'on apprend, pense-t-on. A Java, des Occidentaux, sûrs de leur bon droit, se permettent de demander à un spectateur trop bruyant de se taire lors d'une

¹⁰ Léon Hanssen, *De schepping van een aards paradijs. Piet Mondriaan 1919-1933*, Amsterdam/Anvers, Querido, 2015.

¹¹ 1942-1944, La Haye, Musée municipal, inv. 0810747; 1942-1943, New York, Museum of Modern Art, inv. 73.1943.

représentation de théâtre d'ombre, alors que faire du bruit, parler, s'amuser est tout à fait autorisé, car ce qui est en jeu ce n'est pas la contemplation de la beauté esthétique d'un art mais la guérison d'un malade à travers le combat des forces du bien et celles du mal qui sont mises en scène dans ce qui est un rituel thérapeutique¹². Il est immensément difficile de se détacher de sa culture et des stéréotypes, car chaque regard (national ou personnel) a été préalablement dressé et programmé, englué qu'il est dans de puissants codes scopiques. On ne voit que ce que l'on veut bien voir, sans prendre conscience qu'au passage, on anéantit l'autre et son identité. Face à un océan d'images, on opère aussi des choix. Le contemplateur s'arrêtera forcément plus facilement devant un Rubens ou un Rembrandt que devant un petit maître obscur et inconnu pourtant tout aussi fascinant.

L'invention de « patches » culturels, sortes de médicaments visuels, serait peut-être fort judicieux pour guérir les contemplateurs de leur aveuglement. Les Néerlandais, sans doute parce que c'est un peuple scopophile, immergé dans une société panoptique, l'ont très bien compris et l'on assiste aux Pays-Bas à une lente mais inexorable révolution des techniques de médiation muséographique pour éveiller les spectateurs. Au cours du XVIII^e siècle, de nouveaux outils ont transformé radicalement le regard, nous dit Pascal Griener dans son magnifique livre *La République de l'œil*¹³. Ce qui est merveilleux, c'est que l'on a la chance à notre tour – et sans doute n'est-on pas encore totalement assez conscients du phénomène par manque de distance temporelle –, de vivre aujourd'hui un basculement de paradigme tout aussi fabuleux qu'au Siècle des Lumières. Cette capacité néerlandaise à l'autodérision et à rire a donné naissance à une muséographie osée et audacieuse. Tous les observateurs sont loin d'y adhérer certes. Pourtant, les musées néerlandais sont nombreux à opter pour des dispositifs ludiques surprenants, pour mettre en valeur leurs collections et ainsi réveiller les publics. La posture du visiteur face à l'œuvre d'art en est profondément bousculée. Il ne s'agit plus seulement de mettre l'objet en vitrine et de l'esthétiser mais de construire d'étranges machines et de nouvelles scénographies pour faciliter la médiation et l'interaction avec l'œuvre et donner la possibilité au visiteur de devenir acteur de son propre apprentissage et de ses découvertes en sortant des sentiers balisés. Et surtout, les visiteurs ont désormais l'opportunité de mettre en scène leur propre corps. L'émergence de ces nouveaux outils transforme profondément la perception que l'on a des œuvres. Les muséographes néerlandais parviennent dès lors à

¹² Lire à ce sujet Stephen C. Headly, *From Cosmogony to Exorcism in a Javanese Genesis: The Spilt Seed*, New York, Oxford University Press, 2000.

¹³ Pascal Griener, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010.

nous faire traverser l'écran de l'image première, sorte de filtre mental plaqué sur notre être par la société dans laquelle on naît et qui empêche de voir pour de bon. Ils nous offrent la possibilité et nous autorisent à aller au-delà du stéréotype.

L'entrée du Musée d'ethnographie de Leyde est à ce titre véritablement surprenante et emblématique. Le visiteur est accueilli par une exposition d'objets¹⁴ censés représenter la culture des Pays-Bas, tels qu'un nain de jardin ou un vibromasseur ! Le choc et l'effet cathartique sont rudes car l'on prend immédiatement conscience de l'enfermement produit par cette mise en image réductrice et dérangeante. En entrant ensuite dans le musée, il devient alors évident que les objets africains ou asiatiques que l'on pense contempler comme un tout ne représentent en fait qu'une facette très limitée d'une mosaïque culturelle bien plus riche que ce que l'on a sous les yeux. D'autre part, en particulier dans les musées néerlandais d'ethnographie, un enfant a le droit de rester enfant¹⁵ et de poursuivre ses jeux comme dans sa vie quotidienne. Le Tropenmuseum [Musée des Tropiques] d'Amsterdam a aménagé des espaces spécifiques où les enfants peuvent expérimenter à leur guise et à leur rythme des mondes nouveaux. Ils peuvent s'y déguiser, y chanter, y crier, y toucher des objets, les prendre à pleine main sans avoir à être confrontés à cette frontière qu'est la vitrine et à ce mur du silence. Créer une austère salle multimédia high-tech dernier cri juste parce que c'est à la mode ou parce que les enfants adorent être derrière un écran ne suffit pas pour éveiller et élever la grandeur d'âme du contemplateur. Les muséographes néerlandais parviennent à créer des parcours vivants en faisant appel à des objets du quotidien – comme par exemple une classique carte de transport qui sert à progresser dans un quizz au Musée historique d'Amsterdam¹⁶ – et à mettre en mouvement le corps du spectateur à travers des gestes qu'il peut ou non effectuer au cours de la visite, par exemple monter sur un vélo et pédaler pour mettre en marche une vidéo dans ce même musée. En bougeant, le spectateur devient ainsi un acteur dynamique de sa découverte.

Plus étonnante encore est cette recherche nouvelle de mise en contact de visiteurs qui ne se connaissent pas de prime abord au sein même du musée. Je pense plus particulièrement à une exposition sur l'alimentation en Flandre au Museum aan de stroom (MAS) à Anvers, à la fin de laquelle tout un chacun

¹⁴ Une œuvre de l'artiste sud-africain Andries Botha.

¹⁵ Si l'on en croit les statistiques, les enfants néerlandais sont parmi les plus heureux au monde, sans doute à cause d'une attitude différente à leur égard que l'on adopte aux Pays-Bas.

¹⁶ Voir à ce propos l'exposition consacrée à Jacob Cornelisz van Oostanen, du 15 mars au 29 juin 2014, Amsterdam, Musée historique.

pouvait accrocher une feuille sur une corde à l'aide d'une pince à linge en proposant d'inviter à déjeuner un inconnu de passage en lui laissant son e-mail. Occasion de poursuivre la visite en discutant de ce que l'on a vu avec un étrange étranger de la même manière qu'on le ferait sur un « chat » en ligne. Le musée comme espace de rencontre transformé en un réel espace de l'altérité, il fallait y penser. Il est désormais également possible de se faire prendre en photo avec des œuvres et de placer sa « trombine » sur le site du musée. Moyen très efficace de prolonger le lien avec l'institution puisque le contemplateur viendra ensuite se contempler lui-même sur le site, manière de le capter pour le faire cliquer sur d'autres liens pour approfondir son savoir.

Au Musée Frans Hals à Haarlem, les visiteurs ont la possibilité d'enfiler un costume et de s'emparer de toute sorte d'objets afin de se mettre en scène et de prendre place dans un tableau vivant grandeur nature pour bien comprendre ce qu'est un tableau de genre. Un dépliant indique le mode d'emploi :

Did you know that's OK to laugh at old paintings? They're not always deadly serious. Some artists hid jokes in their paintings, other painted jolly people. Frans Hals was very good at it, so he's sometimes called the master of smiles. Put yourself in the shoes of a seventeenth-century character and make a funny group portrait in our studio. You can bring the characters back to life and put yourself in really strange situations by using funny clothes, crazy objects and a colourful 3D-setting. Can you make the most hilarious picture?¹⁷

Les participants peuvent ensuite placer la photographie qu'ils ont prise avec leur téléphone portable sur l'hashtag #hahahals.

Le Musée des Tropiques a proposé en 2015 une autre expérience assez singulière lors d'une exposition consacrée aux coiffures d'Afrique. Les visiteurs avaient la possibilité de placer leur visage dans une sorte de photomaton et d'entrer dans la peau d'un Noir : chacun choisissait sa coiffure africaine préférée placée virtuellement sur sa tête et, à l'aide d'un curseur, on pouvait même noircir sa peau. Lors d'une exposition consacrée au Maroc, ce même musée a mis à la disposition des enfants des voiles et des foulards pour leur permettre de se mettre cette fois-ci dans la peau d'une musulmane. Ce type d'expérience muséographique purement pédagogique est sans doute inimaginable dans la France d'aujourd'hui en état d'urgence.

¹⁷ Voir le dépliant du Musée Frans Hals intitulé « Studio HaHaHals. Step into the painting and create a funny group portrait ».

Ce ne sont que quelques exemples emblématiques, sans doute encore trop succincts – car mes recherches sont en cours¹⁸ –, de ces nouveaux dispositifs qui permettent de créer des expériences nouvelles et de transformer en profondeur l'exercice du jugement critique et artistique. Le spectateur n'est plus seulement dans un face-à-face solitaire avec l'œuvre. Il est mis en relation avec le monde qui l'entoure grâce à l'œuvre d'art et on lui permet d'exprimer ses sentiments et de briser une forme de solitude pour l'amener progressivement vers un état de bonheur dont les Néerlandais ont le secret. Les dispositifs muséaux qui permettent de mettre en scène son corps ne cessent aujourd'hui de se développer à l'échelle mondiale. Il ne s'agit plus simplement d'appuyer sur un bouton comme dans le Musée Tinguely à Bâle ou d'attiser la pulsion scopique grâce à des boîtes d'optique. Considérant le corps comme un fardeau qui altère la concentration et la perception des œuvres, le designer Martial Marquet a imaginé un nouveau type de mobilier pour permettre aux visiteurs de s'installer confortablement et de diminuer leur fatigue muséale. Surfant sur la vague du succès des *selfies*, le Musée Art in Island à Manille aux Philippines propose aux visiteurs d'entrer dans une reproduction d'un tableau et d'en devenir le personnage principal pour se faire prendre en photo. L'effet comique est garanti. L'application Arts & Culture de Google permet quant à elle de comparer ses *selfies* avec des œuvres d'art et de découvrir son sosie artistique. Le commissaire de l'exposition *Miroir miroir* du Musée de design et d'arts appliqués contemporains (Mudac) à Lausanne a lui aussi encouragé ce narcissisme numérique pour amener les spectateurs à ré-engager leur corps et leur attention¹⁹. On apprend en manipulant son environnement. Cela augmente la motivation intrinsèque et donc le recrutement des ressources cognitives. La culture devient ainsi une entité vivante qui respire à plein poumon. Un musée se devrait d'utiliser toutes les facettes de l'esprit et non pas se limiter à une seule. Rions, jouons et pleurons aussi dans les musées. Le jeu est la condition d'existence *sine qua non* de la culture nous rappelle Johan Huizinga dans son *Homo ludens*²⁰.

¹⁸ J'ai eu le bonheur de présenter une communication intitulée « Dispositifs ludiques dans les musées néerlandais » dans le cadre du 7^e Séminaire de l'École du Louvre (« L'histoire des collections, un instrument pour la muséologie ») à l'Université de Neuchâtel, du 15 au 19 décembre 2014.

¹⁹ Voir au sujet de l'exposition, <https://mudac.ch/expositions/miroir-miroir/>, consulté le 8 août 2018.

²⁰ Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951 [1938].

KLEINE GESCHICHTE VON INSEKTEN,
TÜREN UND HEIZUNGEN.
EIN ZETTEL IM ARCHIV DER KUNSTHALLE BERN

Peter J. SCHNEEMANN
Universität Bern

Vorvergangenheit

Auch Kulturinstitutionen der Gegenwart werden zu Hütern ihrer Geschichtlichkeit. In ihren Kellern wuchern die Archive. Sie sind zugleich Reichtum und auch Ballast. Sowohl die kuratorische Arbeit wie auch künstlerische Strategien verweben sich mit dieser Präsenz der Vergangenheit.

Die Administration der Kunst als Ereignis hinterlässt Rechnungen und Belege. Kuratorinnen und Kuratoren haben ihre Korrespondenz mit Künstlerinnen und Künstlern in Dossiers zu den Ausstellungen abgelegt. Oft ohne große Systematik wurden Plakate und Fotografien, Kataloge und Zuschriften aufgehoben. Wie kann eine Kunstgeschichte der Gegenwart mit diesen Archiven arbeiten? Mein Beitrag geht von einem Dokument aus, das beispielhaft für die spezifischen Narrationen stehen kann, die ein Archiv zu erzählen vermag.

Das handschriftliche Blatt, datiert auf den 24. August 1990,¹ stammt vom amerikanischen Künstler Michael Asher und ist an den Kurator Ulrich Looock adressiert (Fig. 56). Looock war damals Direktor der Kunsthalle Bern und organisierte die bedeutende Ausstellung Ashers. Sie fand schließlich vom 16. Oktober bis 29. November 1992 statt.

Der karierte Bogen ist überschrieben mit „Questions for Ulrich“ und gliedert sich in fünfzehn Punkte, wobei die letzte Frage keine Ausformulierung enthält. Der Stil ist so schnörkellos, dass man ihn wahlweise als unfreundlich, effizient oder sogar programmatisch deuten möchte. Bis zur Frage sieben

¹ Kunsthalle Bern, Ausstellungsarchiv. Der Fund geht auf ein Forschungsseminar zurück, das ich im Herbstsemester 2014 mit Studierenden des Instituts für Kunstgeschichte durchführte. Eliane Hürlimann gilt der Verdienst, ihn dem Seminar zur Verfügung gestellt zu haben. Zur Arbeitsgruppe gehörten auch Janine Strasser und Flurina Affentranger.

schrieb der Künstler in Druckbuchstaben, der Rest der Liste ist eilig in einer beinahe unleserlichen Handschrift verfasst.

Das Dokument ist als Arbeitsnotiz in der Entwicklung einer konzeptuellen Arbeit zu beschreiben. Ähnlich wie eine Entwurfszeichnung erlaubt sie einen unmittelbaren Einblick in einen kreativen Prozess. Von Ashers einflussreichen installativen Arbeiten sind ikonische Dokumentationsbilder geblieben, welche die Räume der Kunsthalle ohne Besucher zeigen. Der Gang in das Archiv gestattet einen Blick auf die Vorbereitung dieser Ausstellung, auf ihre *Vorvergangenheit*.

Ich votiere dafür, dass die Ephemera in den Archiven in ihrer Gestaltung, ihrer Form ernst genommen werden. Auch eine Arbeitsnotiz hat ein gewähltes Format, das sich in eine eigene Gattungsgeschichte mit intertextuellen Bezügen einschreibt. Nur in der Würdigung solcher Eigenheiten kann die Kunstgeschichte dem Status der Dokumente und ihrer Bedeutung in der Kunst der Moderne und Gegenwart gerecht werden. Ashers „Questions“ wirken ausgesprochen systematisch. Die Textform der Auflistung wurde inzwischen als eigenständiges Format anerkannt, das ähnlich dem Manifest, dem Interview, dem Tagebucheintrag oder der Definition selbstreferenzielle Überformungen erfahren hat.² Die Liste erscheint hier also als eine Gattung, die sich intertextuell als künstlerische Ausdrucksform emanzipiert hat. Sie vermittelt Planung, Systematik, Kontrolle oder auch Scheitern gegenüber den Zielen und Vorsätzen.

Erkundungen in Abwesenheit

Was sind nun die Anliegen des amerikanischen Künstlers an den Leiter der Berner Kunsthalle? Asher beginnt abrupt mit der Frage nach dem Liniennetz der Swissair – ohne Einleitung oder Rechtfertigung: „1 WHAT COUNTRIES AND CITIES DOES SWISS AIR TRAVEL TO“.

Der Künstler schreibt aus der Ferne, wird aber selbst mehrmals nach Bern fliegen müssen, und auch bei der Ausstellung anwesend sein.³ Dieser Umstand bildet den Auftakt des einführenden Katalogtextes des Direktors.⁴ Die Spannung zwischen dem Studio des Künstlers und dem Ort, an dem und für den er ein Werk schaffen möchte, ist paradigmatisch für die Veränderung

² Liza Kirwin, *Lists. To-dos, Illustrated Inventories, Collected Thoughts, and other Artists' Enumerations from the Smithsonian's Archives of American Art*, New York, Princeton Architectural Press, 2010.

³ Kunsthalle Bern, *Ausstellungsarchiv*.

⁴ Ulrich Loock, „Michael Asher in Bern“, in *Michael Asher. Kunsthalle Bern*, hrsg. von Ulrich Loock, *Ausstellungskatalog*, Bern, Kunsthalle, 1995, S. 7.

des internationalen Ausstellungsbetriebes. Bereits die großen Ausstellungen des 19. Jahrhunderts, wie etwa die Biennale von Venedig, spiegeln in ihren historischen Reglementen die Bedingungen der Mobilität. Gewicht und Format der Ausstellungskunst werden genau definiert und limitiert.⁵ Als einen emblematischen Höhepunkt dieser Problemgeschichte mag man die demonstrative Anlieferung der riesigen Gemälde von Robert Rauschenberg auf einem kleinen Boot verstehen. Der Künstler gewann 1964 für die neue globale Kunstmacht Amerika den goldenen Löwen. In der gleichen Zeit begann jedoch auch ein neues Modell sein Regelwerk zu entfalten. Die Künstler reisten selbst und die Werke entstanden in der Auseinandersetzung mit der Destination.

Die Fragen im Schreiben Ashers beinhalten Handlungsanweisungen an den Kurator, den er damit zu seinem Mitarbeiter macht: „KEEP LOOKING FOR...“, „FIND OUT WHERE...“, „KEEP FINDING OUT...“. Mit blauem Stift wurden von Loock oder einer Mitarbeiterin, einem Mitarbeiter einzelne Fragen umrandet und unleserliche Stellen transkribiert.

Doch was soll nun der Direktor, der Ausstellungsmacher vor Ort leisten? Er soll Informationen sammeln, die sich auf die Schweiz und auf Bern beziehen. Asher sucht die Spezifität des Ortes zu erfragen. Er braucht diese Informationen, um zu entscheiden, welche Dinge, welche Objekte er als sein künstlerisches Vokabular verwenden möchte. Er fragt nach „Einstein Patenten“, die im Zusammenhang mit Energie und Wasser ständen.⁶ In fast poetischer Enigmatik folgt die Frage nach der Herkunft von „ink on stamps“, den „back regions of touristic experience in Bern“. Und wieder kreisen die künstlerischen Überlegungen um den Ort: Asher fragt nach den heimischen Insekten, die in der Umgebung der Kunsthalle leben würden.

Es sind nicht nur die entomologischen Ergebnisse aus Bern, die ihn interessieren, ihn beschäftigen Fragen nach der Produktion von Bildern und die Wirtschaftskreisläufe. Wie hoch, fragt er, sei die Anzahl der Postkarten, die jedes Jahr mit dem Motiv der Berge verkauft würden? Es geht um die Ver-

⁵ Vgl. Peter J. Schneemann, „Die Biennale von Venedig. Nationale Präsentation und internationaler Anspruch“, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 53 (1996), S. 321.

⁶ Das Eidgenössische Institut für Geistiges Eigentum in Bern verweist auf eine Liste von Patenten, die Einstein während seiner Anstellung wohl persönlich geprüft hat: Pat.-Nr. 39561: Kiessortiermaschine; Pat.-Nr. 39619: Wetteranzeiger, der durch die Feuchtigkeit der Luft beeinflusst wird; Pat.-Nr. 39853: Elektrische Typenschiffchen-Schreibmaschine; Zusatz-Pat.-Nr. 39988 (zum Hauptpatent Nr. 38853): Wechselstromkollektormaschine mit Kurzschlussbürsten und diesen gegenüberliegenden Hilfsspulen zur Funkenvermeidung; Beanstandung zur Wechselstromkollektormaschine.

marktung der Berge als Attraktion, um die Wirtschaft des Transportes über die Alpen.

In der zweiten und vierten Frage behandelt Asher Türen und Heizungen. Die Suche nach einem Vokabular der Ortsspezifität bezieht sich nun auf das Gebäude. Asher fragt nach Farbe, Form und Funktion von Türen in der Schweiz. Und schließlich steht das Heizsystem der Kunsthalle im Zentrum.

Das Archiv der Kunsthalle Bern verfügt nicht nur über die Liste der Fragen des Künstlers, sondern auch über die in Arbeitsmappen zusammengetragenen Rechercheergebnisse, die zur Beantwortung der Fragen notwendig waren (Fig. 57).⁷

Das Gebäude als Ort

Im realisierten Projekt wird der Bau der Ausstellungsinstitution selbst zum Medium, welches der nach Bern gereiste Künstler bearbeitet. In Zusammenarbeit mit einem entsprechenden Fachbetrieb wurden die Heizungen aus den Wandnischen demontiert und als skulpturale Körper in der Eingangshalle neu verortet. Dabei war entscheidend, dass alle Radiatoren mit ihren ursprünglichen Wasseranschlüssen verbunden wurden. Entsprechend der Idee des Werkes zeigt der Ausstellungskatalog in den Innenseiten des Umschlags die Installationspläne der ausführenden Firma Andrini (Fig. 58). Der Ausstellungskatalog beinhaltet, ganz stringent, den Plan, den ein Fachbetrieb von der neuen Heizungsinstallation anfertigte. Kunstwerk und Gebäudestruktur werden eins.⁸

Ashers Arbeit reiht sich ein in eine Geschichte künstlerischer Interventionen, welche die architektonische, die physische Hülle der Kunsthalle bearbeiteten. Es greift viel zu kurz, eine Begründung für die Konstanz dieser Eingriffe, Dekonstruktionen und Transformationen in der Dominanz einer spezifischen künstlerischen Strömung suchen zu wollen. Denn es fällt auf, welche unterschiedliche Motivationen und Strategien das Gebäude als Widerstand und als Konkretisierung des Ortes der Kunst genutzt haben, in erstaunlicher Kontinuität von den 1960er Jahren bis in die Gegenwart.

Es war die Kunsthalle Bern, die Christo und Jeanne-Claude 1968 als erstes Gebäude komplett für eine Woche verpackten.⁹ Ein Jahr später schlug

⁷ Kunsthalle Bern, Ausstellungsarchiv.

⁸ Ulrich Loock (Hrsg.), *Michael Asher. Kunsthalle Bern*, Ausstellungskatalog, Bern, Kunsthalle, 1995; vgl. auch: Anne Rorimer, *Michael Asher. Kunsthalle Bern, 1992*, London, Afterall, 2012; Kirsi Peltomäki, *Situation Aesthetics. The Work of Michael Asher*, Cambridge Mass., MIT, 2010.

⁹ Simone Philippi (Hrsg.), *Christo and Jeanne-Claude – Early works, 1958-1969*, Köln, Taschen, 2001, S. 216. Vgl. auch: David Bourdon, *Christo*, New York, Harry N. Abrams, 1971.

Lawrence Weiner als Beitrag zur Ausstellung *When Attitudes Become Form* im Treppenabgang der Kunsthalle ein Quadrat des Putzes weg und legte das Mauerwerk frei.¹⁰ 2010 durchstieß Oscar Tuazon¹¹ die wohlproportionierten Wände mit seiner monumentalen *Gegenstruktur*. Heute findet sich kaum ein Element des Baues, ob Laterne oder Parkettboden, das nicht bereits mehrmals „dekonstruiert“ wurde.¹²

Die Kunsthalle Bern, die vom Architekturbüro Joss & Klauser geplant und 1918 eröffnet wurde,¹³ ist für die heutigen Maßstäbe der zeitgenössischen Kunst als bescheiden zu beschreiben. Der schlichte Grundriss, die Proportionen der Räume und die Eindeutigkeit des Baukörpers ließen die Kunsthalle Bern jedoch zum Gastgeber und zum Gegenstand der bedeutendsten künstlerischen Positionen des 20. Jahrhunderts werden – Positionen, welche die Ausstellungsinstitution als Konstruktion im bildlichen wie wörtlichen Sinne thematisierten.

Das Volumen des neoklassizistischen Baus ist ganz auf die Ausstellungssäle ausgerichtet. Diese sind in einer symmetrischen Form angeordnet. Der Bau verfügt über einen Hauptraum und zwei Nebenflügel. Das Licht wird durch eine große Laterne in die hohen Räume geführt.

Der Reiz für die so zahlreichen künstlerischen Bearbeitungen der architektonischen Rahmung eines Ortes liegt in der Freiheit innerhalb des klar definierten Ausstellungsrahmens, der Möglichkeit, von einem immer wieder „leeren Hause“ auszugehen, das in reflexiven künstlerischen Gesten umgedeutet wird. Das Haus kann als leerer Raum ausgestellt werden, als renovationsbedürftiger gesellschaftlicher Vertrag erprobt, als temporärer Wohnort genutzt, als Lagerraum oder als Labor befragt, als Diskussionsort oder als Bühne dem Diskurs gewidmet werden oder als verschlossenes Versprechen sich für einen Moment demonstrativ verweigern. Alle diese Momente finden sich in der reichen Reihe künstlerischer Konzepte für Bern und verdichten sich zu einer einzigartigen Demonstration der Potenzen einer Kunsthalle.

¹⁰ Lawrence Weiner, *A 36" X 36"*, 1969, Kunsthalle, Bern. Vgl. Harald Szeemann (Hrsg.), *When Attitudes Become Form*, Ausstellungskatalog, Bern, Kunsthalle, 1969, Kat.-Nr. 118.

¹¹ Vgl. Thomas Boutoux, Pierre-François Letué, Dorothee Perret und Oscar Tuazon (Hrsg.), *Oscar Tuazon: I can't see*, Ausstellungskatalog, Paris, Paraguay Press, 2010.

¹² Peter J. Schneemann (Hrsg.), *Localizing the Contemporary. The Kunsthalle Bern as a Model*, Zürich, jrp/ringier, 2018.

¹³ Vgl. das Konzept in einer frühen Projektphase: Unbekannter Verfasser, *Neubau einer Kunsthalle in Bern*, Bern, GSMBA, 1911, S. 11: „Der Bau wird bei einfachster Formgebung im Sinn und Geist der bernischen Bauweise errichtet werden“. Vgl. auch die Reaktionen der Presse auf den Bau: „Le petit cube germanique du Kirchenfeld“, im Artikel „L'exposition Hodler à Berne“, *L'Impartial*, 26. August 1921 sowie Jean-Christophe Ammann und Harald Szeemann, *Von Hodler zur Antiform. Geschichte der Kunsthalle Bern*, Bern, Benteli, 1970, S. 14.

Was geschieht mit den Spuren, den Resten temporärer Interventionen? Einzelne „Fragmente“ von Installationen wurden von der Stiftung Kunsthalle Bern angekauft. Wenn man jedoch etwa Christos Hülle in die Sammlung hätte aufnehmen wollen, würden die Schwierigkeiten und Grenzen dieser Sammlungsidee deutlich. Die administrativen Unterlagen zum Projekt dokumentieren lange und komplizierte Ausführungen des Schweizer Zolls über die korrekte Abfertigung des Materials, nach seiner temporären Verwendung hat es keinen eigenen Status als Kunstwerk. Ich votiere vehement dafür, die Kunsthalle in ihrer Qualität als Freiraum, ohne Sammlung, zu erhalten und von einer Erweiterung abzusehen.

Es ist das Archiv, das in Kommunikationsfragmenten, Adressierungen, Fragen und Beschwörungen die künstlerische Geste mit der Gesellschaft und ihrem Kunstort bleibend verbindet.

Selbstreferenzialität oder die Selbstgenügsamkeit der Selbstthematisierung

Andrea Fraser transferierte 1998 die Sedimente der Geschichte, die Belege für die gesellschaftlichen Kommunikationen und Verhandlungen um die Gegenwart der Kunst in den unteren Ausstellungsraum der Kunsthalle. Ihre Installation entstand im Rahmen einer programmatischen Ausstellung mit dem Titel *Genius Loci*.¹⁴ Die Arbeit *Information Room* war angeregt durch ein Treffen und einen intensiven schriftlichen Austausch mit Bernhard Fibicher, dem damaligen Direktor. Die institutionskritisch arbeitende Künstlerin setzte sich mit der „Famous Kunsthalle“ in einer eigenen Recherche auseinander. *Information Room* steht für ein neues Verhältnis zwischen Archivprozess und künstlerischer Tätigkeit. Fraser verortete ihr Interesse im internationalen Kontext von „Informationsräumen“, die Institutionen ab den 1990er Jahren einrichteten:

Generally, the questions I have about these phenomena relate to the transparency with which the (usually hierarchical) organization of information is treated; with the often somewhat patronizing generosity with which institutions make accessible to the general public what professionals see as insider information; with the objective orientation that this has of legitimizing specialized debates within non-specialized spheres and thereby creating or increasing the need for specialized opinion [...].¹⁵

¹⁴ Ausstellung *Genius Loci*, 24. Januar bis 8. März 1998, Kunsthalle Bern. Vgl. Georges Descombes, Carmen Perrin und Ayse Erkmen u. a. (Hrsg.), *Genius Loci*, Ausstellungskatalog, Bern, Kunsthalle, 1998.

¹⁵ Fax, datiert vom 28. November 1997, von Andrea Fraser an den Direktor der Kunsthalle, Bernhard Fibicher, Kunsthalle Bern, Ausstellungsarchiv, Ausstellungen 1998, *Genius Loci*,

Arbeiten wie diejenigen von Andrea Fraser oder von Maria Eichhorn erhoben die Dokumentationen und Archivmaterialien selbst zum integralen Bestandteil ihrer Werke.¹⁶ Die Künstler, die sich für den Ort interessierten und nach Bern reisten, arbeiteten im Archiv. Der Ort der Gegenwart wird dabei zu einem historischen Ort, Ursprung für Mythenbildungen und Erinnerungen. So wie über den architektonisch definierten Raum reflektiert wird, so rückt nun auch die Geschichtlichkeit als Qualität des Ortes in den Fokus. Aus welcher Perspektive heraus kann diese jedoch gelesen werden?

Die Selbstreferenzialität einer Institution, deren künstlerische Gäste nicht nur ihren spezifischen Raum, sondern auch die akkumulierte Geschichtlichkeit zum Thema erheben, vermag rasch vom analytischen Anspruch in die selbstgefällige Affirmation kippen. So ist es Mode geworden, den Prozess der Erinnerung umzukehren und aus dem Archivmaterial wieder die Präsenz des Kunstwerkes zu inszenieren. Archiv-Inszenierungen und Re-enactments von Ausstellungen müssen sich auf den Anspruch hin befragen lassen, der in Ashers „Questions“ deutlich wurde: welche gesellschaftliche Realität wird als Gegenwärtigkeit betrachtet?¹⁷

Es ist paradoxerweise das Archiv, das nicht nur an große Künstlerinnen und Künstler, berühmte Ausstellungsmacher und Kuratorinnen erinnert, sondern dasjenige sichtbar werden lässt, was der Soziologe Howard Becker als Produktionskollektiv beschrieben hat.¹⁸

Das Archiv in der Kunsthalle, als das Unterbewusste der Institution, als Metageschichtlichkeit verfügt über etwas, das ein herausgelöstes Personalarchiv nicht leisten kann. Die Spuren der Arbeit am Ort und am Gebäude, die das Archiv der Kunsthalle fragmentarisch bewahrt, zeichnen sich durch eine Vielstimmigkeit aus, die in der monographisch ausgerichteten Kunstgeschichte viel zu selten diskutiert wird. Denn die Selbstdokumentation der

Folder „Andrea Fraser“. Interessanterweise wird in der Diskussion um Kosten die Anwesenheit bzw. Abwesenheit der Künstlerin diskutiert. Was ist hier das Werk, was wird investiert, wie berechnet die Künstlerin ihre Kosten?

¹⁶ Maria Eichhorn und Kunsthalle Bern (Hrsg.), *Maria Eichhorn. Das Geld der Kunsthalle Bern = money at the Kunsthalle Bern*, Ausstellungskatalog, Bern, Kunsthalle, 2001; Joerg Bader, „Maria Eichhorn. Das Geld der Kunsthalle Bern“, *Kunstforum International*, 158 (Januar-März 2002), S. 375-376.

¹⁷ Germano Celant (Hrsg.), *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, Ausstellungskatalog, Milan, Fondazione Prada, 2013. Vgl. auch die ausgezeichnete Studie von Susanne Neubauer, *Paul Thek reproduced, 1969-1977. Dokumentation, Publikation und Historisierung räumlicher ephemerer Kunstwerke*, München, Verlag Silke Schreiber, 2011. Vgl. auch die Serie „Exhibition Histories“ von Afterall Books.

¹⁸ Howard Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 2003.

Ausstellungsmacherinnen und Ausstellungsmacher hält an einem überholten Modell der Autorschaft fest.

Im Keller der Kunsthalle finden sich nicht nur die Pläne und Verhandlungen der Künstlerschaft. Der Haftungsausschluss der Versicherung im Angesicht der brennbaren Stoffhülle Christos¹⁹ gehört im Rückblick ebenso zum Werk als gesellschaftliches Ereignis wie die langen Ausführungen des Zolls über den Status des Stoffes nach der Ausstellung.²⁰ Das Berner Archiv demonstriert paradigmatisch das Verhältnis zwischen Ausstellung und archivarischer Spur. Kunst fand statt und diese Handlung bedingt die Produktion spezifischer Dokumente, deren Bedeutung neu diskutiert werden muss.

Es gibt die Rechnungen der Handwerker, die Dokumente der Versicherungen, die Spuren einer Logistik und einer Kunst, die sich in gesellschaftliche Prozesse durch administrative und persönliche Kommunikation einschreibt. Diese Dokumente erzählen das Geflecht von der Mobilität von Subjekten und Materialien, von Arbeitsteilung und Kontrolle, von Abrechnungen und Rechenschaft.

Wenn die Projekte und Ausstellungen einer Institution als soziale Leistung begriffen werden können, dann kann sich die Institution mit Selbstbewusstsein gegen den Vorwurf des Elitären wehren.



Fig. 56. Fragen von Michael Asher an Ulrich Loock, 24. August 1990, Bern, Kunsthalle, Ausstellungsarchiv. © Bern, Kunsthalle.

¹⁹ Brief, datiert vom 18. Juli 1968, von der Brandversicherungsanstalt des Kantons Bern an den Verein der Kunsthalle Bern, Kunsthalle Bern, Ausstellungsarchiv.

²⁰ Brief der Oberzolldirektion, datiert vom 16. Dezember 1968, an Harald Szeemann, Kunsthalle Bern, Ausstellungsarchiv.

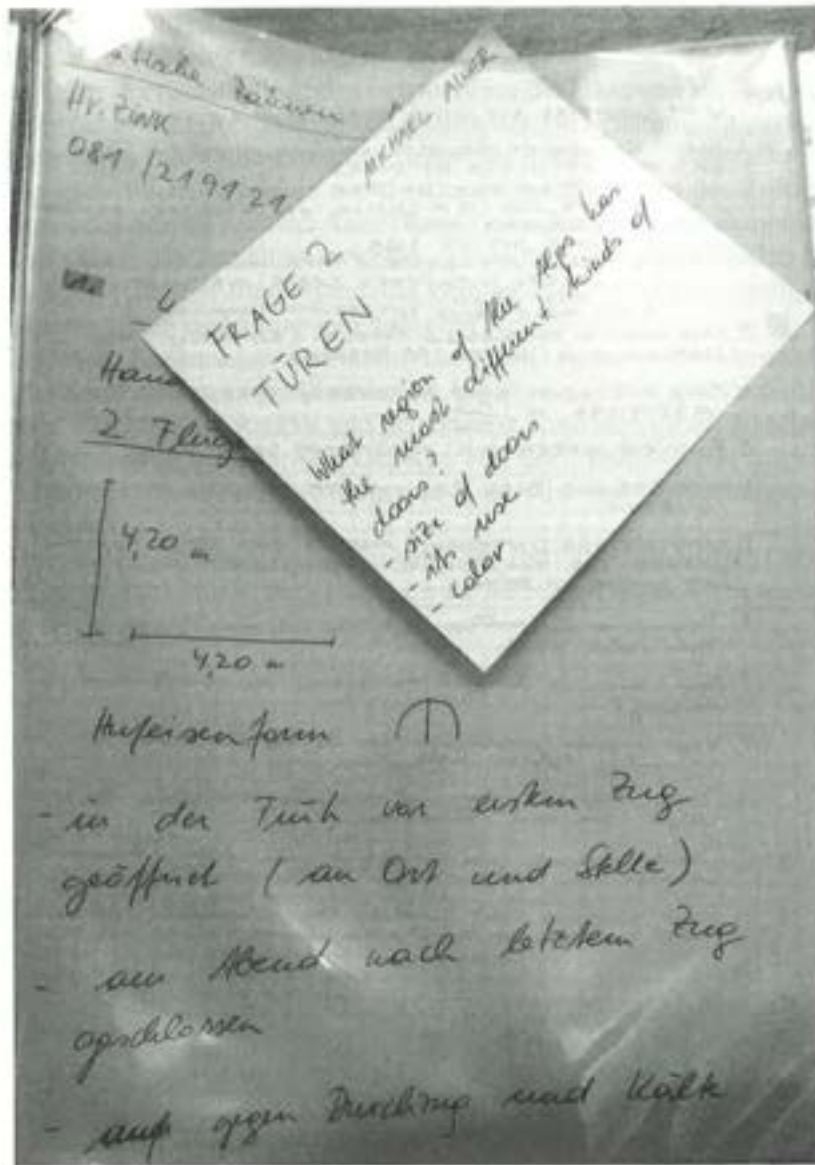


Fig. 57. Arbeitsmappe, Notiz von Ulrich Loock zu Fragen von Michael Asher, hier „Frage 2: Türen“, Bern, Kunsthalle, Ausstellungsarchiv. © Bern, Kunsthalle.

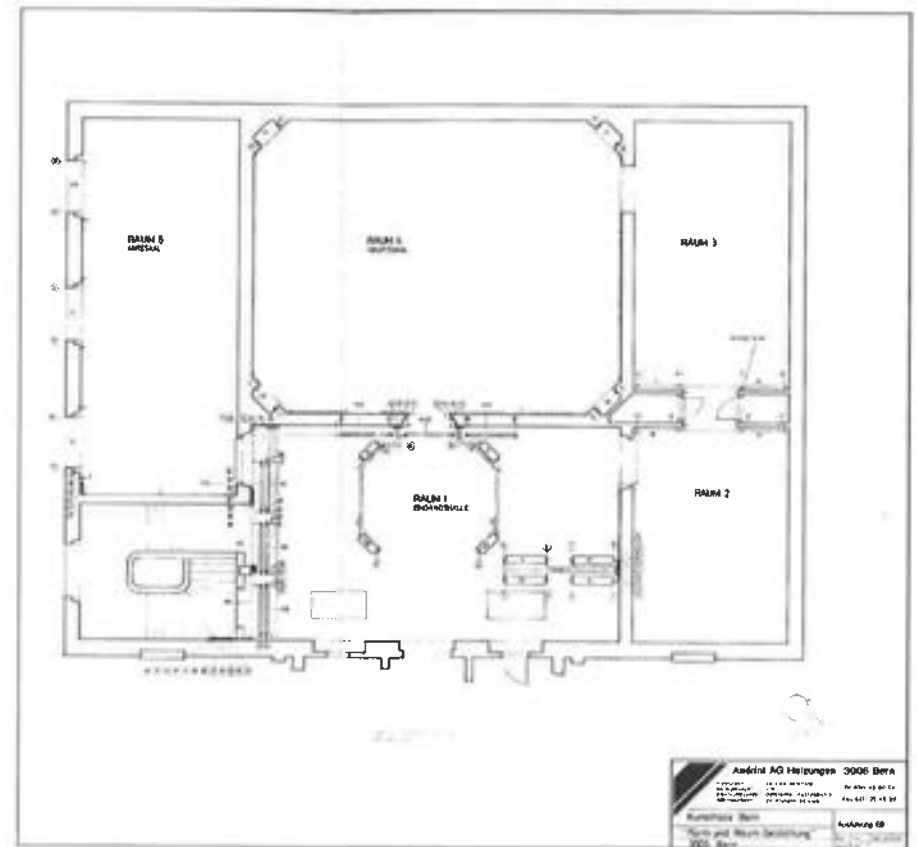


Fig. 58. Andrini AG Heizungen, Plan der neuen Heizungsinstallation. Aus Ulrich Loock (Hrsg.), Michael Asher. *Kunsthalle Bern*, Ausstellungskatalog, Bern, Kunsthalle, 1995, Umschlagsinnenseite (2. und 3. Umschlagsseite). © Bern, Kunsthalle.

LA CHASSE AU TRÉSOR.
EIN BASLER PRIVATSAMMLER UND SEINE SAMMLUNG

Thomas SCHMUTZ
Lange & Schmutz
Provenienzforschung GmbH

Im Januar 2013 eröffnete die Ausstellung *Stille Reserven* im Aargauer Kunsthhaus. Die Ausstellung war eine Zusammenarbeit zwischen dem Aargauer Kunsthhaus und dem Sammler, Künstler und Archäologen Peter Suter. Zwei Sammlungsgeschichten traten in einen Dialog. Museumsgut und Werke aus Privatbesitz begegneten sich und die Spannweite zwischen Unterschiedlichkeiten und Verwandtschaften ermöglichte eine überraschende Auseinandersetzung mit Schweizer Kunst, die bisher nur Kennern und Insidern zugänglich gewesen war. Das Potential dieser Zusammenarbeit hat seine Wurzeln in einer kuratorischen Haltung, die das Nebensächliche und Unbekannte nicht als eine Klassifizierung versteht, sondern als Schatztruhe. Dabei spielt eine entscheidende Rolle, dass die thematische Ordnung dieser Schätze keinem klassischen Ansatz folgt. Die genaue Betrachtung und die Kennerschaft der Bilder und ihrer verborgenen Typologien hatten in der Ausstellung *Stille Reserven* eine Hängung zur Folge, die sich wenig um museale Konventionen der „guten“ oder „richtigen“ Hängung kümmerte und so über ungewohnte Vergleiche den Blick auf die Bilder schärfte; Bilder, die oft unübliche Motive oder gerade überaus gewöhnliche Motive zeigen, immer aber eine Kraft und eine Qualität haben, die im Lärm des alltäglichen Kunstbetriebs unsichtbar und still geblieben sind und nicht ohne Weiteres von kräftigen Strömungen an die Oberfläche getragen werden. Die Sammeltätigkeit von Peter Suter pflegt seit Jahren diese Sichtweise, die das Bild – unabhängig von Geschichte und Vorurteilen – in sein Recht setzt, vorausgesetzt es besteht den Test des Kenners und Sammlers. Ein neues Ausstellungsprojekt im Jahr 2018¹ wird im Aargauer Kunsthhaus diese Art des Sammelns und Ausstellens weiter entwickeln und den Tatbeweis antreten, dass die offene und kompromisslose Haltung gegenüber dem Bildmotiv die Grundlage dieser Arbeit ist. Das Interview, das Thomas Schmutz, ehemaliger Sammlungskurator

¹ Der Text wurde Ende Dezember 2015/Januar 2016 verfasst.

und stellvertretender Direktor am Aargauer Kunsthhaus mit Peter Suter geführt hat, gibt einen Einblick in dessen außergewöhnliche Sammlungsstrategie.

Thomas Schmutz:

Du bist promovierter Archäologe, arbeitest als bildender Künstler, Autor und Ausstellungsmacher. Du bist auch Sammler und auf diese Neigung und Tätigkeit wollen wir uns heute konzentrieren. Welcher Typus von Sammler bist Du? Kannst Du Dich selber einordnen?

Peter Suter:

Meine Interessen und Tätigkeiten sind alle miteinander verbunden, berühren und ergänzen sich gegenseitig. Ich bin Sammler, weil mein Blick auf Dinge fällt, die meiner künstlerisch engagierten Aufmerksamkeit auffallen. Umgekehrt beschäftige ich mich gestalterisch mit „Gefundenem“, das ich als Sammler aufgegriffen habe und bearbeiten möchte. Beim Konzipieren und Einrichten von Ausstellungen, mit historischen Werken der Schweizer Malerei etwa, kommen die Bereiche „Sammeln“ und „Gestalten“ in sehr unmittelbarer Weise zusammen.

Als Du in der Kunsthalle Basel im Jahre 2000 die Ausstellung *rot grau. Basler Malerei aus sechs Jahrhunderten*¹ kuratiert hast, stellte Dich im Vorwort der gleichnamigen Publikation der damalige Direktor Peter Pakesch so vor: „Wir begegnen einer Trunkenheit von Kunst, einem historisch-erzählerischen Verstehen, konträr entgegengesetzt der heute üblichen Analyse der Bedingungen von Malerei.“

Die von mir zusammengestellten Bilder kamen dank einer besonderen Kenntnis der Materie zustande. Das Besondere daran hatte mit einem Studium der Quellen zu tun, die nicht allein durch akademisches Vorgehen erschlossen werden konnten. Das Durchwühlen von Flohmärkten und Trödlergeschäften gehörte unabdingbar dazu. Und mehr: eine der Neugierde geschuldete Unabhängigkeit der Wahrnehmung, die dem kunsthistorischen Wissen zur Seite trat. Wie hoch dabei mein Grad der Intoxikation war, ist schwer zu entscheiden. Mit Bestimmtheit lässt sich nur sagen, dass meine Arbeitsmethode keinem Standard entsprach. Peter Pakesch hatte auch den Begriff vom „Amateur“ in seinem ursprünglichen, positiven Sinn vorgeschlagen, um den Sachverhalt zu beschreiben.

¹ Peter Suter (Hrsg.), *rot grau*, Ausstellungskatalog, Basel, Christoph Merian Verlag, 2000. Katalog zur Ausstellung *rot grau. Basler Malerei aus sechs Jahrhunderten* in der Kunsthalle Basel, 28. Januar bis 30. April 2000.

Da denkt man gleich auch an die *Dilettanti*, jener Gruppe von Kunstliebhabern in England Mitte des 18. Jahrhunderts, wo das Erfreuen an der Kunst maßgeblicher Antrieb für eine unvoreingenommene Wahrnehmung und schließlich auch eine Geschmacksbildung und die damit verbundene Kenntnis der Kunst, ihrer Entstehung und ihrer Förderung war. Meine Frage nach der Bestimmung Deines Sammlertypus meldet sich wieder zu Wort. Vielleicht lässt sich dazu doch noch Präzisierendes in Erfahrung bringen.

Vielleicht kommen wir auf indirektem Weg der Sache näher.

Aus Deinen Erzählungen geht hervor, dass Du dem Besuch von Flohmärkten und bei Trödlern eine große Bedeutung zumisst. Wie muss ich das verstehen?

An die Uferzonen der Kulturlandschaft werden Güter angeschwemmt, die als Ausgeschiedenes verloren gehen können. Deinem leisen Schmunzeln beim Stellen der Frage entnehme ich, dass Du mich gerne als den Robin Hood der Kunstgeschichte umschreiben möchtest. So ganz falsch ist das nicht. Ich verteile um: entreibe von Desinteresse, Unwissen und vom raubgierigen Vergessen Bedrohtes dem Entsorgungsschicksal und stelle es in die Öffentlichkeit. Das kann man als eine Art freiwilligen Denkmalschutz verstehen. Zu den aufgezählten Bedrohungen kommt oft eine Verschmutzung der Bildwerke hinzu, die diese fast zur Unkenntlichkeit entstellen. Dicke Nikotinschichten ebnen die Pastosität von Pinselstrichen manchmal derart ein, dass man meinen könnte, eine platte Reproduktion vor sich zu haben. Hier verbergen sich weitere Gefahren der Vernichtung. Selbsternannte, unerfahrene Restauratoren sind zu großen Teilen für die Vernichtung von Kulturgut verantwortlich. In solchem Umfeld nähert sich meine Bildersuche und Bilderpflege wieder meinem Ausgangspunkt, der Archäologie.

Könnte man sagen, dass die Tatsache, dass Du Archäologie und nicht Kunstgeschichte studiert hast, eigentlich befreiend ist für Deine als „Amateur“ unternommene Tätigkeit des Sammelns?

Ich hatte ein abgeschlossenes Studium der klassischen Archäologie hinter mir, dem ich keine Fortsetzung als Wissenschaftler folgen ließ. Ebenfalls aufgehört hatte ich, Bilder zu malen, eine Tätigkeit, die mich nach der Studienzeit zehn Jahre lang intensiv beschäftigt hatte. Dass dann beim Sammeln und bei dem dieses begleitenden Ausstellen und Publizieren ein gutes Zusammenkommen der beiden Erfahrungsbereiche möglich wurde, ist nicht selbstverständlich.

Ganz sachlich betrachtet bist Du also ein Künstlersammler, ganz unabhängig davon, ob Du ein Künstler bist, der sammelt, oder umgekehrt. Klassisch sind allerdings die sammelnden Künstler und Künstlerinnen. Immer wieder sind sie es, die den Blick freimachen auf Übersehenes, Vergessenes, Unverstandenes. Klassisch sind jene Fälle, bei denen die eigene künstlerische Entwicklung ein Interesse geweckt hat dafür, ob es Verwandte, Vorläufer dafür gibt. Auf diesem Weg haben – sehr plakativ dargestellt – Picasso ein neues Verständnis für afrikanische Kunst, oder Frank Stella für diejenige der Navaho ermöglicht.

Bei mir ist das Sammeln nie etwas von meinen anderen Betätigungsfeldern Abgetrenntes gewesen. Seit 1993 arbeite ich viel mit Architekten zusammen. Auch dabei geht es oft darum, Lösungen zu finden, die notwendig werden beim Zusammentreffen von älterer und neuerer Bausubstanz. Das ist nicht anders als beim Suchen, Zeigen und Beschreiben von meinem Sammelgut. Dort werden auch Werke der Vergangenheit in einen Dialog zu Zeitgenössischem gesetzt und dabei unserer Wahrnehmung neu vorgestellt.

Kannst Du dazu einige Beispiele nennen?

Am besten gleich eines von ganz am Anfang meiner Zusammenarbeit mit Architekten. Damals stand das Ausbildungszentrum für den Schweizerischen Bankverein in Basel kurz vor der Vollendung. Den Architekten wurde zu allerletzt noch eine knifflige Aufgabe gestellt: Das Einbauen eines großen Mosaikglasfensters, das 1960 von Hans Rudolf Schiess für die Handwerkerbank geschaffen worden war, später am ursprünglichen Ort ausgebaut wurde und – nun im Besitz des Bankvereins – zwölf Jahre in Kisten verpackt gelagert war. Roger Diener beauftragte mich damit, eine Lösung zu finden, in der Hoffnung, dass ich als Mischwesen von Künstler und Kunsthistoriker dafür geeignet sei. Beim Finden einer Lösung ging es mir nicht wesentlich anders als beim Beschreiben eines von mir „entdeckten“ Gemäldes in meiner Sammlung. Jeweils ging es darum, mit Respekt und Vorsicht aber auch mit Mut zum Experiment, das Alte ins heutige Licht zu stellen.

So wie ich Dich bei unserer Zusammenarbeit kennen gelernt habe, scheint mir, dass die von Dir im Studium gemachte Erfahrung von wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit Kunst immer noch eine wichtige Rolle spielt? Häufig ziehst Du Vergleiche, auch aus der Literatur, hinzu, wenn es um den Versuch geht, ein künstlerisches Phänomen in seiner Vielseitigkeit zu verstehen (Pl. XXXI). Gibt es da Bücher, die wichtig gewesen sind?

Der Einblick in die Kunstwissenschaft ist insofern wichtig, dass ich froh bin, erfahren zu haben, wie viele verschiedene Wege es gibt, ein Bild zu betrachten, ein Verständnis dafür zu finden. Am Wissenshorizont, der sich aus meiner lebendigen aber nie systematischen und oft sehr sporadischen Aufmerksamkeit dem Fach gegenüber geformt hat, zeichnen sich erhebliche Lücken und Ungeheimheiten ab. Solche Lücken schließen zu können, davon träume ich, ohne jedoch Illusionen einer Verwirklichung derselben aufrechtzuerhalten.

Was für Auswirkungen auf Deine Sammeltätigkeit hat diese von Dir als unsystematisch bezeichnete Haltung?

Diese Haltung hat mich vielleicht davor bewahrt, ein zwanghafter Sammler zu werden. Ich strebe keine umfassende Ordnung an, sammle nicht mit einem Ziel vor Augen. Dass die Schweizer und, noch spezifischer, die Basler Malerei eine so wichtige Bedeutung erlangt haben, geht daraus hervor, dass beide Gebiete mich deshalb anzogen, weil es in ihnen so viel Übersehenes und Vernachlässigtes zu entdecken gab. Und die Nähe zum Forschungsfeld war sicherlich wichtig. Aber davon abgesehen sammle ich sehr heterogen und liebe es, sehr Verschiedenes nebeneinanderzustellen, beim Experiment, das nach Reaktionen forscht.

Du behauptest, keine Ordnung anzustreben. Stimmt das? Bei unserer gemeinsamen Arbeit an der Ausstellung *Stille Reserven*³ im Aargauer Kunsthaus 2013 konnte ich beobachten, dass Du eine Vielzahl von Ordnungskriterien zur Anwendung gebracht hast.

Ja, das siehst Du richtig. In der amorph auftretenden Masse Muster zu erkennen, das fasziniert mich. Der erste Schritt ist oft, Ähnliches zusammenzuführen. Danach sich jedoch wieder von den einfachen Evidenzen lösen zu können, um dann das Verbindende in unerwarteter Form zu finden, das macht solche Ordnungssuche spannend.

Wenn man Dich zu Hause besucht, fällt die Präsenz nicht nur der großen Anzahl sichtbarer Kunstwerke auf, sondern auch deren dichtes Nebeneinander. Ist die Tatsache, dass Du täglich in Deinen privaten Räumen sehr viele Bilder um Dich hast, wichtig für solche Erfahrungen?

³ Thomas Schmutz, Peter Suter und Aargauer Kunsthau (Hrsg.), *Stille Reserven: Schweizer Malerei 1850-1950*, Ausstellungskatalog, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2013. Erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, 26. Januar bis 28. April 2013, Aarau, Aargauer Kunsthau.

Durchaus. Es hat nicht, wie man vermuten könnte, mit einer Art Intimität zu tun, die dazu führen würde, dass mir die Bilder mit der Zeit ihre Geheimnisse zuflüstern. Es ist die Trägheit ihrer physischen Präsenz, die manchmal Wirkung zeigt. Man könnte so etwas natürlich auch Intimität nennen, aber wichtig ist mir, dass diese nicht romantisch als Austausch zwischen Seelenverwandten verstanden wird. Manchmal verschwinden die Bilder an der Wand unter dem Mantel der Gewohnheit, um sich dann unangemeldet wieder ins Blickfeld zu schieben, bereit ganz neu gesehen zu werden. Ich beschreibe den Vorgang absichtlich als Aktion, die vom Bild ausgeht, auch wenn ich weiß, dass sich alles bei mir abspielt. Dass ich die Gegenwart der Bilder als eine lebendige verspüre und ihre Wirkung auf mich nicht bloß als eine eigene Projektion, ist für meine andauernde Auseinandersetzung mit ihnen von Bedeutung.

Bei der Menge der bei mir eintreffenden Bilder und ihrer sich häufig verschiebenden Auftritte, entstehen Konstellationen, die anderswo und anderswie kaum so eintreten würden. Im Zuge solcher Zusammenkünfte werden neue Betrachtungen und Interpretationen möglich.

Deine Muttersprache ist Englisch, Deine Texte zu Bildern schreibst Du jedoch zur Hauptsache auf Deutsch. Macht es Sinn, was Deine Sammeltätigkeit angeht, nach einer kulturell verorteten Typologie zu suchen?

Meine persönliche Lektüre ist vorwiegend im Englischen, meine Studien waren vor allem deutschsprachig orientiert. Ob ich eher deutsch oder englisch denke und empfinde, könnte ich nicht sagen. Auch hier zeichnet sich eine etwas schwach ausgeprägte Orientierung ab, mit all ihren Mängeln und Vorteilen. Die Zweisprachigkeit ist für mich jedoch eher ein Segen als ein Fluch gewesen. Eine Unentschiedenheit im Bereich der kulturellen Zugehörigkeit erfahre ich indes oft als Entlastung. Sie geht einher mit einer gewissen Nativität, ohne die ich es wohl kaum wagen würde, über Kunstwerke zu sprechen.

Kann man Dein Bekenntnis zur Unentschiedenheit auch als eine Bescheidenheit verstehen? Und ist die Tatsache, dass Du vorwiegend wenig bekannte Künstler sammelst und deren Werke beschreibst, auch eine Folge davon?

Mit dieser Frage leitest Du über in den Bereich der psychologischen Hintergründe des Sammelns. Sammeln wird landläufig ja oft als Symptom bezeichnet, das ein Verhalten charakterisiert, bei dem durch den Erwerb eines Gutes der Besitzer sich einen persönlichen Bedeutungszuwachs verspricht. Auf mich angewendet passt eine solche Definition erstaunlich gut. Ich finde, erwerbe und publiziere Unentdecktes und mein Ego erlebt diese Entdeckung

in Analogie gleichsam als Bestätigung, als Offenbarung eigener bisher von der Öffentlichkeit nicht wahrgenommener Qualitäten. Kann sein, dass meine Motive tatsächlich so simpel und eigennützig sind. Tröstlich stimmt mich dabei allerdings, dass ich mein Vorgehen nie als Zwang, sondern immer wieder als Lust empfinde.

Die Errungenschaften bahnbrechender Künstler üben unbestritten einen Einfluss aus, der in den Werken weniger bedeutender Künstler seinen Niederschlag findet. Mir scheint aber wesentlich, dass in vielen Werken von Künstlern, die nicht in die Kategorie von Erneuerern gehören, wertvolle Aspekte zutage treten, die nicht bloß als Abklatsch oder Variation gelten können. Allein auf die Höchstleistungen reduziert, wäre die Kunstlandschaft ein karges Gebiet. Auf solche eigenständige, „bescheidenere“ Beiträge der Kunst zu achten, erweist sich für mich immer wieder als sehr lohnend. Diese Auffassung gilt ja auch, wenn man sie auf den einzelnen Künstler bezieht. Bestimmt ist es ein Höhepunkt, eine Erfüllung, wenn in einem Werk etwas auf den Punkt gebracht wird und sich in ausgeprägter Form und Reife manifestiert. Der Weg zu solchen „Gipfeln“ beinhaltet jedoch Wegstationen, deren Besuch man nicht missen möchte.

Wie gehst Du nun als Sammler mit dem Qualitätsbegriff um oder mit dem persönlichen Geschmack?

Die am weitesten verbreitete Auffassung verschiebt die Qualitätsfrage in den Bereich des persönlichen Geschmacks. Wenn man sich länger mit Kunst befasst, wird bald klar, dass der Geschmack zwar eine wichtige Rolle spielt, die Frage nach der Qualität jedoch unabhängig davon beantwortet werden muss. Parallel zu meiner Beschäftigung mit Kunst hat sich mein Geschmack erheblich verändert. Mit Erstaunen denke ich an Zeiten zurück, in denen Werke mich bewegt haben, die ich heute als Kitsch bezeichnen würde. Wichtig ist jedoch, dass meine Empfindungen damals nicht minderwertig waren. In ihnen lag eine Bereitschaft, durch bildnerische Werke bewegt zu werden. Ohne diese Bereitschaft, hätte ich mich in der Folge nicht immer wieder an solchen Regungen orientiert und mein Geschmack oder mein Urteilsvermögen hätten keinen Anreiz gefunden, sich zu emanzipieren.

Der Aufbau einer Sammlung braucht Zeit und in dieser Zeit entwickelst Du Dein Kunstverständnis. Werden somit Deine Entscheidungen als Sammler, Deine Bildauswahl ebenfalls stetig besser?

Das kommt mir so vor, obwohl viele Beispiele, bei denen ich Gegenteiliges beobachte, zur Vorsicht mahnen. Das Alter führt nicht automatisch zur

Reife. Das sieht man ja am besten bei der künstlerischen Produktion selber. Das Spätwerk als Erfüllung und Krönung eines Künstlerlebens, das kommt leider eher selten vor. Wenn es eintritt, wie zum Beispiel bei Rembrandt, Cézanne oder Hodler ist das etwas Wunderbares. Viel häufiger sind Desillusion, Enttäuschung und ein Nachlassen der Vitalität die Ursache für flauere Spätwerke. Beim Sammeln könnte das auch so ablaufen. Wichtige Momente sind jeweils die, wo Mut zum Engagement eine Handlung begleitet. Solche Gelegenheit kann sich nicht täglich wiederholen. Ich hoffe jedoch, dass es mir gelingt, auch im fortschreitenden Alter die Neugierde und Disposition mitzubringen, die meiner Tätigkeit Leben einhaucht.

Du hast jetzt vieles gesagt zur Mentalität Deines Sammlerdaseins und wir sind dabei etwas abgewichen von der Richtung, in die ich mit meiner ersten Frage an Dich dieses Interview steuern wollte. Es gibt eine lange Tradition von Kunstsammlungen und somit eine reiche Sammlertypologie. Mich interessiert, ob es in dieser Tradition vielleicht Positionen gibt, von denen Du sagen könntest, dass sie der Deinen verwandt sind?

Da erwischst Du mich doch noch. Ich hatte gehofft einer solchen Kategorisierung zu entgehen, obwohl ich Dein Interesse gut verstehen kann. Sicher gibt es Parallelen; ich stelle keine neue Sammlermutation dar. Du hast mich schon früher darauf angesprochen, ob meiner englischen Muttersprache nach vielleicht eine Spur zu angelsächsischen Kulturmustern verfolgt werden könnte. Warum nicht, ich denke da zum Beispiel an John Soames und sein faszinierendes Londoner Haus. Die Art, wie hier Wohnen und Sammeln durchmischt sind, ist mir nicht fremd, auch die gestalterischen Freuden, die dabei zum Zug kommen. Einem Hang zum Gesamtkunstwerk bin ich indes noch nicht verfallen. Bei einer Einordnung in Kategorien der Sammlerkultur müssten wir feststellen, inwiefern ich an Kunstgeschichte interessiert bin, ob die Bezeichnung des Privatgelehrten auf mich zutrifft usw.

Diese Frage habe ich Dir bereits gestellt. Du hast sie ausweichend beantwortet. Dass Du sie nun selber wieder aufwirfst, scheint darauf hinzuweisen, dass wir hier doch auf einen neuralgischen Punkt stoßen. Oder nicht?

Ja, schon; neuralgisch und schwierig. Manchmal kommt es mir vor, dass ich meine kunsthistorischen Kenntnisse auf demselben Weg erlangt habe, wie meine gesammelten Bilder, als Sammler eben, nicht als Wissenschaftler. So gesehen bilden meine gesammelten Gemälde und meine Informationen und Einsichten ein großes, zusammenhängendes Mosaik: ein Bild eben.

PRÉSENTATION DES AUTEUR·E·S

Jean-Jacques Aubert – Lic. ès lettres (Université de Neuchâtel), M.A., M.Phil., Ph.D. (Columbia University), professeur de philologie classique et histoire ancienne à l'Université de Neuchâtel, ancien doyen et ancien vice-recteur, président de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales. Il travaille en particulier sur les textes juridiques latins (*Digeste*, *Code Théodosien*) et les papyrus grecs et latins dans le domaine de l'histoire sociale, économique et culturelle de l'Antiquité gréco-romaine.

Stephen Bann is Emeritus Professor of History of Art and Senior Research Fellow at Bristol University (UK). He was student at King's College Cambridge, gaining his Ph.D. in History in 1967. He was elected a Fellow of the British Academy in 1998, and appointed Commander of the Order of the British Empire, for services to History of Art, in 2004. From 2000-2004, he was President of the Comité International d'Histoire de l'Art. Among his books are *The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France* (1984); *Under the Sign: John Bargrave as Collector, Traveler, and Witness* (1994); *Paul Delaroche: History Painted* (1997); *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France* (2001); *Ways Around Modernism* (2007) and *Distinguished Images: Prints in the Visual Economy of Nineteenth-Century France* (2013). Among his recent curating projects were an exhibition of nineteenth-century historical painting in Europe, *L'Invention du Passé* (Lyon, 2014), and a show of his own collection of work by Ian Hamilton Finlay (Kettle's Yard, Cambridge, 2014-2015). He has recently published two volumes of his early correspondence with the concrete poet and artist Ian Hamilton Finlay: *Midway* (1964-1969) in 2014, and *Stonypath Days* (1970-1972) in 2016.

Claire Barbillon est directrice de l'Ecole du Louvre à Paris. Les recherches du professeur Barbillon portent sur la sculpture du XIX^e siècle. Son dernier livre *Comment regarder la sculpture?* (paru aux éditions Hazan en 2017) est destiné à ses étudiants. Elle a préalablement consacré une étude au relief, une forme de la sculpture rarement étudiée (*Le relief au croisement des arts du XIX^e siècle*, Paris, Hazan, 2014). Elle a publié, en 2011, un

ouvrage comprenant une anthologie de textes consacrés à la sculpture, *Ecrire la Sculpture*, en collaboration avec Sophie Mouquin (éditions Citadelles et Mazenod). Elle a récemment participé au catalogue de l'exposition *L'Enfer selon Rodin* (éditions Norma, 2016) et assuré la co-direction scientifique du catalogue des sculptures du Musée des Beaux-Arts de Lyon (publié en 2017). Elle est co-commissaire de l'exposition *Bourdelle et l'Antique. Une passion moderne* (octobre 2017-janvier 2018) au Musée Bourdelle à Paris.

Marie Therese Bättschmann – Kunsthistorikerin, verheiratet, seit 1991 Papiere in der Stadt Bern hinterlegt, Projektarbeiten in Bern, Basel und Genf, diverse längere Aufenthalte im Ausland; ab 2005 Beschäftigung mit Barthélemy Menn, 2011-2016 Leitung des SNF Forschungsprojekts *Barthélemy Menn (1815-1893): Malen und Lehren: peindre et enseigner am Musée d'art et d'histoire in Genf, 2016-2018 Vorbereitung von Ausstellung und Katalog Barthélemy Menn – Savoir pour créer*; seit 2003, zum Ausgleich, Dozentin an der Scuola di scultura in Peccia.

Oskar Bättschmann – 1943 geb. in Luzern, Studium in Florenz und Zürich, Professuren C3 und C4 in Deutschland, 1990-1991 Getty Scholar, 1991 bis 2009 o. Prof. für Kunstgeschichte der Neuzeit und der Moderne an der Universität Bern, Gastprofessuren in Paris EHESS und INHA, seit 2009 am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA, Zürich, 2009-2010 Wittkower Professor an der Bibliotheca Hertziana (Max Planck-Institut) Rom, 2012-2013 Samuel H. Kress Professor am Center for Advanced Study, National Gallery of Art, Washington, D.C. Zahlreiche Publikationen zur Geschichte und Theorie der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert (L. B. Alberti, Giovanni Bellini, Hans Holbein d. J., Nicolas Poussin, Edouard Manet, Ferdinand Hodler, Ilya Kabakov u.a.).

Thomas Beaufile est ethnologue, maître de conférences à l'Université de Lille et membre de l'IRHiS (Institut de Recherches Historiques du Septentrion) UMR CNRS 8529. Il est également directeur du Réseau Franco-Néerlandais de l'enseignement supérieur et de la recherche, membre du comité de rédaction de la revue belge *Septentrion* (Stichting Ons Erfdeel), et il a fondé *Deshima, revue d'histoire globale des pays du Nord*. Il travaille actuellement sur la question du regard aux Pays-Bas à travers les dispositifs de médiation dans les musées néerlandais ainsi que sur les collections indonésiennes dans les musées d'ethnographie en Europe.

Olivier Bonfait a commencé par étudier le collectionnisme au XVIII^e siècle et a fait une thèse sur les rapports entre peinture et société à

Bologne au XVIII^e siècle, en s'appuyant sur les méthodes de la sociologie et de l'histoire (*Les tableaux et les pinceaux*, 2000). Maître de conférences à la Sorbonne puis chargé de mission pour l'histoire de l'art à l'Académie de France à Rome, il élargit le champ de ses études au XVII^e siècle notamment par des expositions (*Le Dieu caché*, 2000, Villa Médicis) et au XIX^e siècle (*Maestà di Roma*, 2003, Villa Médicis). Ancien conseiller scientifique à l'INHA (où il fonde la revue *Perspective: Actualités de la recherche en histoire de l'art*), il a publié différents essais (*Après Caravage, Poussin et Louis XIV*) qui, par une démarche critique et historiographique, s'efforcent de replacer l'histoire de l'art dans les sciences humaines. Il achève actuellement une édition scientifique des *Entretiens* de Félibien.

Régine Bonnefoit a suivi des études d'histoire de l'art européen et de l'Extrême-Orient à Francfort-sur-le-Main, Paris IV et Heidelberg. Collaboratrice scientifique au département des arts graphiques du Musée du Louvre de 1992 à 1994, elle a obtenu son doctorat en histoire de l'art à l'Université de Heidelberg en 1995. Boursière au Kunsthistorisches Institut de Florence de 1995 à 1998, elle a reçu le prix international Wolfgang-Ratjen (prix d'excellence pour le «meilleur ouvrage portant sur les arts graphiques») de l'année 1998. Elle a travaillé comme assistante-conservatrice au Bode-Museum de Berlin (2000-2001), maître-assistante à la Section d'histoire de l'art de l'Université de Lausanne (2001-2006) et conservatrice de la Fondation Oskar Kokoschka (2006-2016). Elle a soutenu son habilitation sur Paul Klee à l'Université de Passau en 2006. Professeur boursier du Fonds national suisse de la recherche scientifique à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel de 2008 à 2013, Régine Bonnefoit est depuis le 1^{er} janvier 2015 professeur au sein du même institut. En parallèle à son activité académique, elle est commissaire de nombreuses expositions en Suisse et en Europe.

Catherine Chevillot – Conservateur du patrimoine depuis 1987, Catherine Chevillot a été successivement adjointe au directeur du Musée de Grenoble (1988-1990), conservateur au Musée d'Orsay (section sculptures, 1990-1996), chef de la filière Sculpture au Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (1999-2003), chef du service de la recherche du Musée d'Orsay (2003-2008), conservateur en chef au Musée d'Orsay pour la Sculpture (2008-2012). Elle dirige le Musée Rodin depuis 2012, et a conduit une très importante campagne de rénovation de l'Hôtel Biron, qui présente les collections léguées par Rodin à l'Etat français en 1916.

Catherine Chevillot est une spécialiste de la sculpture des XIX^e et XX^e siècles, et a réalisé dans ce domaine des expositions comme *Emmanuel*

Frémiet, la main et le multiple (Musées de Dijon et de Grenoble, 1988), *Denys Puech* (Musée de Rodez, 1992), *François Pompon* (1994, collaboration avec Liliane Colas et Anne Pingeot), *Auguste Préault* (1997, collaboration), *Oublier Rodin* (Paris, 2009). Elle a dirigé le catalogue des collections du XIX^e siècle du Musée de Grenoble (1995), le répertoire *A nos grands hommes* (base de données de cinq mille monuments sculptés, INHA, 2004, prochainement en ligne), et prépare le catalogue des sculptures du Musée des Beaux-Arts de Lyon (collaboration avec Claire Barbillon et Stéphane Paccoud). Docteur en histoire de l'art, elle a soutenu en 2013 (Université de Paris-Ouest Nanterre La Défense) une thèse intitulée *Paris, creuset pour la sculpture (1900-1914)*, qui a été publiée en 2017. Elle est à l'origine de la programmation du centenaire de Rodin en 2017, et commissaire générale avec Antoinette Le Normand-Romain de l'exposition anniversaire présentée au Grand Palais jusqu'au 31 juillet 2017.

Caroline van Eck studied art history at the Ecole du Louvre in Paris, and classics and philosophy at Leiden University. In 1994 she obtained her Ph.D. in aesthetics (*cum laude*) at the University of Amsterdam. She has taught at the Universities of Amsterdam, Groningen and Leiden, where she was appointed Professor of Art and Architectural History in 2006. She has been Visiting Fellow at the Warburg Institute and the Paul Mellon Centre for British Art at Yale University, and a Visiting Professor in Ghent, Yale and York. In 2013 she received the Prix Descartes-Huygens, awarded by the Académie des Sciences, the Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, and the Dutch Royal Academy of Sciences. In 2016 she received a Honorary Doctorate from the University of Neuchâtel. In September 2016 she took up her appointment as Professor of Art History at Cambridge, and in 2017 she gave the Slade Lectures in Oxford on Piranesi's Candelabra, which will be published in 2020. Recent publications include *Classical Rhetoric and the Arts in Early Modern Europe* (2007); *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object* (2015); *Idols and Museum Pieces: The Nature of Sculpture* (2017).

Jean-Pierre van Elslande est professeur ordinaire de littérature française à l'Université de Neuchâtel. Ses travaux portent sur les XVI^e et XVII^e siècles, notamment sur la pastorale, les contes merveilleux et le traitement littéraire de l'enfance à la Renaissance et à l'Age classique (*L'Imaginaire pastoral du dix-septième siècle (1600-1650)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1999; Mairet, Sylvie et *La Silvanire*, éditions critiques, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2008; « Modernités de Perrault » (en collaboration avec Larry Norman), journée d'étude

organisée par le Centre de l'Université de Chicago à Paris (février 2007), *Cahiers parisiens de l'Université de Chicago*, vol. 4, University of Chicago Press, 2008; *La Pensée sans abri. Non-savoir et littérature* (en collaboration avec Muriel Pic et Barbara Selmecci Castioni), Nantes, éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012). Il a enseigné aux Universités d'Oxford, de Yale, ainsi qu'à l'Université de Washington, à Seattle (USA).

Daniela Gallo – Après avoir été chercheur à la Scuola Normale Superiore di Pisa, Daniela Gallo a ensuite enseigné dans les Universités Paris-Sorbonne et Grenoble-Alpes avant d'être élue professeur à l'Université de Lorraine, à Nancy, en 2014. Spécialiste du *Nachleben der Antike*, de la sculpture toscane de la Renaissance et de la sculpture néo-classique, elle partage avec Pascal Griener un intérêt pour la culture artistique du XVIII^e siècle et, plus généralement, pour l'historiographie. Depuis longtemps, elle travaille aussi sur l'histoire des collections et des musées. Ces dernières années, elle a consacré une partie de ses travaux à la perception du portrait sculpté à la Renaissance et au XVIII^e siècle.

Michèle-Caroline Heck est professeur d'histoire de l'art moderne à l'Université de Montpellier. Après avoir travaillé sur la nature morte, elle s'est spécialisée dans l'étude du rapport entre théorie et pratique de la peinture dans les écrits sur l'art (*Théorie et pratique de la peinture. La Teutsche Academie de Sandrart*, 2006), et dans des recherches sur les fondements de l'histoire de l'art au XVII^e siècle. Elle a co-dirigé le colloque *Théorie et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au XVIII^e siècle* (Lille, 2002), et *La Fabrique du regard* (2011), et dirigé les colloques *Le Rubénisme en Europe aux XVI^e et XVII^e siècles* (2005), *L'Histoire de l'histoire de l'art septentrional au XVII^e siècle* (2009), ainsi que la publication de *L'art en France de la Renaissance aux Lumières* (2011). Elle est l'éditeur scientifique de la collection *Théorie de l'art/Art Theory 1400-1800* aux éditions Brepols. Elle conduit le projet « LexArt – Words for art: the rise of a terminology in Europe (1600-1750) » (ERC AdG-2012-n° 323761).

Nathalie Heinich est sociologue au CNRS (Paris). Outre de nombreux articles, elle a publié une trentaine d'ouvrages, traduits en quinze langues, portant sur le statut d'artiste et d'auteur (*La Gloire de Van Gogh, Du peintre à l'artiste, Le Triple jeu de l'art contemporain, Etre écrivain, L'Elite artiste, De l'artification, Le Paradigme de l'art contemporain*); les identités en crise (*Etats de femme, L'Epreuve de la grandeur, Mères-filles, Les Ambivalences de l'émancipation féminine*); l'histoire de la sociologie (*La Sociologie de Norbert Elias, Ce que l'art fait à la sociologie, La Sociologie de l'art, Pourquoi*

Bourdieu, Le Bêtisier du sociologue, La Sociologie à l'épreuve de l'art, Dans la pensée de Norbert Elias); et les valeurs (*La Fabrique du patrimoine, De la visibilité*). Dernier ouvrage paru : *Des valeurs*.

Cecilia Hurley – After studying Literae humaniores at Corpus Christi College, Oxford, Cecilia Hurley wrote a doctorate at the University of Neuchâtel on Aubin-Louis Millin and his *Antiquités nationales* (1790-1798). She then completed her habilitation at Lyon II University, with a study on masterpiece rooms in European museums during the nineteenth and twentieth centuries. She is a researcher and lecturer at the Ecole du Louvre, where she teaches the history of museography and is in charge of postgraduate studies in museology. She is currently finishing a book on masterpiece rooms and preparing a study on Maximilien de Meuron. Alongside many articles on antiquarian thought, on museology, on the history of collections and on art historiography, she has also published a number of books: *Monuments for the people*, Turnhout, Brepols, 2013 (gold medal, Concours des Antiquités de la France, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris); Claire Barbillon and Cecilia Hurley (eds), *Le Catalogue dans tous ses états*, Paris, Ecole du Louvre, 2014; Cecilia Hurley, Benno Schubiger and Dorothea Schwinn Schürmann (eds), *Sammeln und Sammlungen im 18. Jahrhundert in der Schweiz*, Geneva, Slatkine, 2007; Cecilia Hurley (ed.), *Jean-Jacques Rousseau face aux Beaux-Arts. Du premier Discours au Rousseauisme 1750-1810*, Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire, 2001.

Chantal Lafontant Vallotton a effectué des études en histoire aux Universités de Lausanne et de Zurich. Docteur ès lettres de l'Université de Neuchâtel (thèse sous la direction du professeur Pascal Griener), elle est co-directrice du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel et conservatrice du département historique. Chargée d'enseignement à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie, Université de Neuchâtel, elle est l'auteure de nombreuses publications dans les domaines de l'histoire culturelle et de l'histoire des musées.

Giorgio Marini is Curator of Prints at the Prints and Drawings Department of the Gallerie degli Uffizi, Florence, after having been in charge of the Civic Collection of Graphic Arts at the Museo di Castelveccchio in Verona. Educated at the University of Rome "La Sapienza", between 1992 and 1994, he was a junior research fellow at the University of Oxford, as a holder of the Michael Bromberg Fellowship for the Study of Prints. As a lecturer, he taught History of graphics at the Universities of Padua, Venice Ca' Foscari and Trieste (2001-2011). His research interests cover the fields of history of

drawing and printmaking, especially from the eighteenth to the twentieth century, with further interests for the history of print collecting and the role of prints in the spread of figurative culture. Since 1995, he has been a member of the Editorial board of the journal *Print Quarterly*, London.

Christian Michel est professeur ordinaire d'histoire de l'art de la période moderne à l'Université de Lausanne.

Sophie Mouquin – Docteur en histoire de l'art (Paris-Sorbonne), maître de conférences en histoire de l'art moderne à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3 (2004-2007), puis à l'Université Charles de Gaulle Lille 3 (depuis 2007) et directrice des études de l'Ecole du Louvre (2011-2016), Sophie Mouquin est une historienne de l'art, spécialiste des arts du décor, de l'architecture et des arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles. Elle a publié plusieurs ouvrages : *Pierre IV Migeon* (2001), *Le Style Louis XV* (2003), *Ecrire la sculpture* (avec Claire Barbillon, 2011), *Cuir de Russie, Mémoire du Tan* (2017), et collaboré à plusieurs ouvrages collectifs : *L'Ancienne France au quotidien. Vie et choses de la vie sous l'Ancien Régime* (2007) et *Le Luxe, le goût, la science, Neuber orfèvre minéralogiste à la Cour de Saxe* (2012). Elle prépare actuellement la publication, d'un ouvrage consacré à *Versailles en ses marbres : politique royale et marbriers du roi*.

Forbes Morlock has been learning from Pascal Griener for more than thirty years. Together they are the authors of "Absent Friends: Around *The Ambassadors*" (*Angelaki*, 3/3 (1998)). As well as working with visual artists, Forbes Morlock teaches in the English Department at Syracuse University London.

Achatz von Müller – Historiker (Mittelalter/Renaissance). 1978 bis 1983 Professor an der Universität Kassel. 1983-1989 Filmautor und Regisseur des WDR, Köln. 1989-2013 Ordinarius an der Universität Basel. Seit 2013 Professor für Humanities an der Leuphana Universität Lüneburg. Mitherausgeber der Kritischen Gesamtausgabe der Schriften Jacob Burckhardts. Forschungsschwerpunkte: historische Kulturtheorie, Ideengeschichte und interdisziplinäre Methodologie. Zuletzt: *Mythen, Körper, Bilder: Ernst Kantorowicz zwischen Historismus, Emigration und Erneuerung der Geisteswissenschaften*, Göttingen, 2015, *Keyblers Welt. Europa auf Grand Tour*, Göttingen, 2018 (zusammen mit Pascal Griener).

Antonia Nessi a étudié l'histoire de l'art, la littérature italienne et l'ethnologie à l'Université de Neuchâtel. Elle a poursuivi sa formation au

Centre allemand d'histoire de l'art à Paris, à l'Institut suisse de Rome et de Venise. Docteur ès lettres de l'Université de Neuchâtel, elle est co-directrice du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel et conservatrice du département des arts plastiques. Ses domaines de recherche portent sur la littérature de voyage et le «vétutisme» ainsi que sur le dessin et l'estampe à l'époque moderne et contemporaine.

Odile Nouvel – Conservatrice honoraire au Musée des Arts Décoratifs. Après avoir été chercheur au CNRS pour l'inventaire de la manufacture Zuber, elle est entrée au Musée des Arts Décoratifs de Paris pour diriger le département des papiers peints (1974-1999) et être commissaire de l'exposition *Papiers peints panoramiques* (1990). Puis elle a dirigé le département du XIX^e siècle et a conçu le réaménagement de la galerie XIX^e siècle pour la réouverture du Musée des Arts Décoratifs en 2006. Elle a été commissaire de plusieurs expositions, dont *Rêves d'alcôves* (1995) consacrée à la chambre à coucher et *Napoléon – Symboles des pouvoirs sous l'Empire 1800-1815* (2002) sur l'ornement sous l'Empire. Elle a organisé plusieurs colloques avec l'INHA, dont *Questionner l'Ornement* (2010), *Comme si... Espaces et fictions, autour de la period room*, en collaboration avec Pascal Griener (2012). Elle a enseigné l'histoire du décor intérieur et de l'objet à l'École Camondo (2000-2011). Elle co-dirige actuellement le séminaire «Art, Innovation, Industrie» à l'EHESS.

Jackie Pigeaud a été professeur à l'Université de Nantes (titulaire d'une chaire de philologie et littérature latine), puis membre de l'Institut universitaire de France. Antiquisant et spécialiste de la pensée médicale, il a publié de nombreux ouvrages, dont *La Maladie de l'âme, L'Art et le Vivant, Melancholia: le malaise de l'individu, Les loges de Philostrate et Poésie du corps*.

Roland Recht a été professeur d'histoire de l'art aux Universités de Dijon et de Strasbourg, et directeur des Musées de Strasbourg. En 2000, le Collège de France a créé à son intention une chaire d'Histoire de l'art européen médiéval et moderne et, en 2003, il est élu à l'Institut de France (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres). Depuis 2012, il occupe une chaire d'Historiographie de l'art à l'Institut d'études avancées de l'Université de Strasbourg. Il a été commissaire de grandes expositions (*Les bâtisseurs de cathédrales gothiques* en 1989, *Europalia. Le grand atelier* en 2007, etc.); il est l'auteur d'ouvrages sur le Moyen Age (*Le croire et le voir*, Gallimard, 1999; *Revoir le Moyen Age*, Picard, 2016, etc.), sur le patrimoine (*Penser le patrimoine*, Hazan, 1999 puis 2016, etc.), sur l'art contemporain (*Saturne en Europe*, Musées de la Ville de Strasbourg, 1988; *Point de fuite: les images*

des images des images, ENSBA, 2009, etc.), et de nombreux articles sur l'historiographie de l'art.

Melissa Rérat a été adjointe à la direction du Master en études muséales de l'Université de Neuchâtel. Elle est chargée d'enseignement et membre de la direction du CAS «Promouvoir une institution culturelle» dans la même université. Sa recherche de doctorat propose d'étudier la légitimation de la vidéo artistique en Suisse et en France durant les années 1980. Après des mandats au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne et au CentrePasquArt de Bienne, elle a participé au projet de recherche du Fonds national suisse de la recherche scientifique – DORE *Kristallisationsorte der Schweizer Kunst der 1970er Jahre: Aarau – Genf – Luzern*. En 2014, elle a publié le livre *L'art vidéo au féminin* (Presses polytechniques et universitaires romandes).

Thomas Schmutz, Dr. ès lettres en histoire de l'art de l'Université de Neuchâtel, est fondateur et directeur de Lange & Schmutz Provenien-recherchen GmbH. De 2011 à 2018, il a été commissaire et directeur adjoint au Aargauer Kunsthau Aarau. Il organise régulièrement des expositions d'art suisse. Entre autres, il a assuré le commissariat de la grande rétrospective sur Sophie Taeuber-Arp. Auparavant il était conservateur au Musée Neuhaus Bienne (aujourd'hui Nouveau Musée de Bienne) et responsable pour la mise en place du service de la médiation culturelle des musées biennois. Il est fondateur du cours de formation continue «Promouvoir une institution culturelle» à l'Université de Neuchâtel et il y enseigne régulièrement en tant que chargé de cours. Il a publié de nombreux catalogues d'exposition.

Peter J. Schneemann (Jahrgang 1964), Direktor der Abteilung Kunstgeschichte der Moderne und der Gegenwart an der Universität Bern. Mitglied der Academia Scientiarum et Artium Europaea und der Academia Europaea. Seine Arbeitsschwerpunkte sind die Diskursanalyse, Paradigmen der Kunstbetrachtung, Kunstausbildung, Archivprozesse und Display. Zwölf Jahre war er Sekretär des Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA). Er gehört zum Stiftungsrat der Kiefer Hablitzel Stiftung und zum Advisory Board des Getty Research Institute.

Ausgewählte Publikationen:

Beatrice von Bismarck, Heike Munder und Peter J. Schneemann (Hrsg.), *An Anthology on the Museum of Contemporary Art*, Zürich, JRP Ringier, 2017.

Peter J. Schneemann, „Kennzahlen. Das Handling als Leistungsausweis von Kunst und Institution“, in *Art Handling. Partituren der Logistik*, hrsg. von Lucie Kolb, Christoph Lang, Wolfgang Ulrich und Judith Welter, Zürich, JRP Ringier, 2016, S. 71-78.

Peter J. Schneemann, *Paradigmen der Kunstbetrachtung. Aktuelle Positionen der Rezeptionsästhetik und Museumspädagogik*, Bern, Peter Lang, 2015.

Philippe Sénéchal est professeur d'histoire de l'art moderne à l'Université de Picardie Jules Verne (Amiens). Il a été directeur des études et de la recherche à l'INHA, secrétaire scientifique du CIHA et président du Comité français d'histoire de l'art. Il est membre du conseil scientifique du Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Munich), du Centre allemand d'histoire de l'art (Paris) et du Getty Research Institute (Los Angeles), et président du Comité national de l'estampe. Il a notamment publié *Giovan Francesco Rustici 1475-1554. Un sculpteur de la Renaissance entre Florence et Paris* (2007), co-organisé l'exposition *I grandi bronzi del Battistero. Giovanfrancesco Rustici e Leonardo* (Florence, Bargello, 2010-2011), et co-dirigé *Vivre avec les statues. La sculpture à Florence au XV^e siècle et ses fonctions dans l'espace urbain* (2016). Ses travaux actuels portent sur les petits bronzes, sur les matériaux pauvres de la sculpture et sur l'histoire du vêtement.

Jean Steinauer – Journaliste de formation, spécialisé dans les affaires politiques suisses, Jean Steinauer a travaillé dès 1970 à Berne comme rédacteur au Palais fédéral pour divers quotidiens, puis en *free lance* pour les magazines et la Télévision de Suisse romande, avant d'ouvrir à Lille une petite agence de presse (1985). Il est engagé dans la recherche historique, co-auteur à Genève (1995-2000) d'une recherche sur *L'apport des immigrés au syndicalisme suisse* dans le cadre du PNR 39 du Fonds national suisse de la recherche scientifique. Il est actif à la Société d'histoire du canton de Fribourg, rédacteur de sa revue *Annales fribourgeoises* (2003-2013), puis responsable de sa collection «Archives» (2007-2017, trente-trois volumes parus). Jean Steinauer est auteur ou coordinateur d'une vingtaine d'ouvrages historiques.

Ariane Varela Braga est assistante à l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Zurich. Elle a étudié aux Universités de Genève et Neuchâtel, où elle a obtenu son doctorat en 2013 (*Une théorie universelle au milieu du XIX^e siècle. Owen Jones et la Grammar of Ornament*, Rome, Campisano, 2017). Ancien membre scientifique de l'Institut suisse de Rome, elle a enseigné à la John Cabot University et est la co-fondatrice du Rome Art History Network. Elle a collaboré à l'organisation d'expositions sur des sujets allant du XIX^e siècle à l'art contemporain. Ses axes de recherches portent sur la théorie de l'ornement, la polychromie architecturale, la réception et le

collectionnisme des arts extra-européens aux XIX^e-XX^e siècles. Elle co-dirige la collection *Pensieri ad Arte* aux éditions Artemide. Elle a récemment co-édité: *The Power of Symbols. The Alhambra in a Global Perspective* (avec Francine Giese, Berne, Peter Lang, 2018), *A Fashionable Style. Carl von Diebitsch und das maurische Revival* (avec Francine Giese, Berne, Peter Lang, 2017), *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III* (avec Grégoire Extermann, Rome, De Luca, 2016).

Verena Villiger Steinauer – Formée initialement dans la restauration de peintures, Verena Villiger Steinauer a terminé ses études en histoire de l'art à l'Université de Fribourg par un doctorat. Elle a travaillé comme adjointe de direction du PNR 16 «Méthodes de conservation des biens culturels» du Fonds national suisse de la recherche scientifique, comme conservatrice adjointe au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne et comme directrice adjointe du Musée d'art et d'histoire Fribourg qu'elle dirige depuis 2009. Elle a mis en valeur la collection de ce dernier, avant tout par des recherches et des expositions d'histoire culturelle. Vice-présidente de la Commission fédérale pour le Musée national suisse (jusqu'en 2007), du bureau d'ICOM-Suisse (jusqu'en 2016) et de la Commission de la Fondation Gottfried Keller, elle préside actuellement l'Association des Musées d'art suisses.

Patrick Vincent is Professor of English and American literature at the University of Neuchâtel in Switzerland. He works mainly on Romantic-period literature and culture from Rousseau to Ruskin. His books include *The Romantic Poetess. European Culture, Politics and Gender 1820-1840* (2004), *La Suisse vue par les écrivains de langue anglaise* (2009), Helen Maria Williams, *A Tour of Switzerland* (co-edited with Florence Widmer-Schnyder, 2011), and *Rousseau, Romanticism, Switzerland: New Prospects* (co-edited with Angela Esterhammer and Diane Piccitto, 2015).

Jon Whiteley wrote his doctoral thesis on nineteenth-century academic art under the supervision of Professor Francis Haskell at the University of Oxford between 1969 and 1972. He subsequently held the post of Assistant Curator of the Christ Church Picture Gallery for three years until leaving to join the staff of the Ashmolean Museum in 1977 where he remained in post as Assistant Keeper in the Department of Western Art for thirty-six years before retiring in 2014. He has written books and articles on French art, particularly relating to the art of the Salon, and curated several exhibitions, including *Drawings by Claude Lorrain from the Collections of the British Museum and the Ashmolean Museum* (1998-1999), *Lucien Pissarro in England: The*

Eragny Press (2011), *Claude Lorrain: The Enchanted Landscape with Martin Sonnabend* (2012), *Antonio Stradivari* (2013) and *Adam Buck, artist in the Age of Jane Austen* (2015). He has written catalogues of French drawings in the permanent collection of the Ashmolean (1996 and 2000) and is currently working on a catalogue of the later French paintings in the Ashmolean.

Linda Whiteley – An independent art historian, Linda Whiteley was formerly a pupil of Professor Francis Haskell, while preparing her doctoral thesis on painters and dealers in nineteenth-century France. Since then, her interests have remained largely in the field of nineteenth-century French painting. She has published on various aspects of the buying, selling, and collecting of pictures, has organised several Anglo-French conferences at the Maison Française at Oxford, and has contributed papers on these and related subjects to a number of international conferences. She has contributed essays to catalogues of exhibitions in France, England and Hungary, and in 2010, together with Professor Stephen Bann, curated an exhibition at the National Gallery in London, on the subject of Paul Delaroche and his *Execution of Lady Jane Grey*. In 2016 she was invited to lecture at the University of Neuchâtel, and later at the China Academy of Art in Hangzhou, each on aspects of Victorian collecting of Italian art. She teaches a course on nineteenth-century French art and its public in the History of Art Department at Oxford University, where she is a research associate.

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS CITÉS

- Abate, Niccolò dell' 87, 88
 Acton, Harold 69
 Adamantius 168, 171
 Adler, Hans 351
 Affry, Adèle d', duchesse de Castiglione
 Colonna, dite Marcello 9, 226
 Agnew, Joan 50, 55
 Albani, Alessandro, cardinal 109
 Alberti, Leon Battista 198, 412
 Aldington, Richard 69
 Algarotti, Francesco 306
 Alighieri, Dante 243, 244
 Amerbach, Bonifacius 194, 195, 201
 Amiet, Cuno 352
 Anner, Emil 350, 351, 352
 Anonyme latin 167, 168, 169, 170, 171,
 172
 Apulée de Madaure 168
 Aristophane 148, 156
 Aristote 131, 132, 133, 134, 135, 136,
 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143,
 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150,
 151, 152, 153, 154, 155, 156, 159,
 208
 Aristote (Pseudo-) 168, 170
 Armin, Emil 49, 61
 Arouet, François-Marie, dit Voltaire 182
 Asher, Michael 391, 392, 394, 399, 400,
 401, 439
 Audran, Gérard 219
 Aveline, Claude, voir Avtsine, Eugen
 Avisseau, famille 115, 116, 118
 Avtsine, Eugen, dit Claude Aveline 228
 Axel, Gabriel 383

 Bachelin, Auguste 263, 370, 371, 372,
 373, 379, 438

 Baillie, Captain William 338
 Baillods, Jules 196
 Baker, Joséphine 385
 Banville, Théodore de 233
 Barbari, Jacopo de' 301
 Barbault, Jean 292, 293
 Barbieri, Giovanni Francesco, dit Il
 Guercino 329, 333, 437
 Barlach, Ernst 247
 Barrès, Maurice 228
 Barry, James 93
 Bartholomé, Albert 247, 248
 Bartolozzi, Francesco 328, 329, 330, 331,
 332, 333, 437, 442
 Bassano, Cesare 285, 434
 Battaglia, Roberta 289, 290
 Baud-Bovy, Daniel 20, 21
 Baudelaire, Charles 207, 261, 268
 Beckford, William 299, 300, 308
 Beecher Stowe, Harriet 49
 Behrens, Christian Gustav Friedrich 247
 Belloni, Francesco 112
 Bellori, Giovanni Pietro 31
 Belting, Hans 189
 Bensley, Thomas 313
 Beraldi, Henri 340
 Bergson, Henri 270
 Berkeley, George 182, 183
 Bernoulli, Rudolf 353
 Besnard, Albert 229
 Beyle, Henri, dit Stendhal 42, 158
 Bianchi, Carlo 282, 283, 285, 288, 436,
 442
 Bianchi, Giovanni Paolo 281, 282, 283,
 288, 428
 Bianchini, Francesco 289, 290

- Bideran, Henri de 229
 Bille, Edmond 353
 Blanc, Charles 118, 119
 Blanchard, Louis-Gabriel 31
 Blanchard, Sophie 38, 39
 Blixen, Karen 383
 Boccioni, Umberto 272, 273, 442
 Böcklin, Arnold 349, 350, 352
 Bodmer, Barthélemy 20
 Bologna, Giovanfrancesco da 87
 Bologne, Jean-Claude 192
 Bonaparte, Napoléon, dit Napoléon I^{er}
 38, 212, 220, 314, 315, 316, 317, 320,
 323, 418
 Bondone, Giotto di 44, 88, 232
 Borgia, César 87, 90, 434
 Born, Derich 198
 Bossi, Giuseppe 43
 Boucher, François 217, 331, 332
 Bourdelle, Emile Antoine 225, 226, 227,
 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234,
 235, 236, 237, 238, 239, 247, 412,
 435
 Bourdieu, Pierre 187, 192, 416
 Bourdon, Sébastien 31, 32
 Bouvier, Pierre-Eugène 262, 263, 275,
 276
 Bowyer, Robert 313, 314, 315, 316, 322
 Boydell, John 313, 330, 332, 338
 Brancusi, Constantin 248
 Bridel, Jean-Louis-Philippe 211, 212
 Brugger, Hans 252
 Brüscheweiler, Jura 20, 21
 Bucherer, Max 352
 Buchner, Ernst 352
 Buffon, Georges-Louis Leclerc de 117,
 182
 Bullet, Gabriel, Monseigneur 251
 Buonarroti, Michelangelo, dit Michel-
 Ange 243
 Byron, George Gordon, Lord 45
 Caelius, Aurélien 131, 132, 155, 156
 Chahine, Edgar 349
 Caliari, Paolo, dit Véronèse/
 Veronese 32, 216
 Callot, Jacques 283
 Camuccini, Vincenzo 43
 Canaletto, voir Canal, Giovanni Antonio
 Canal, Giovanni Antonio, dit Il Canaletto
 304, 305, 306, 307, 308, 312, 437
 Canova, Antonio 43
 Capri, Costanzo da 68
 Caravage, voir Caravaggio,
 Michelangelo Merisi da
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da, dit
 Caravage 30, 201, 413
 Carlevarijs, Luca 304, 305, 307, 311,
 436, 437
 Carrache, Annibal, voir Carraci,
 Annibale
 Carraci, Annibale 31, 32
 Carraci, Agostino/Augustin 319
 Canisius, Pierre 250
 Caylus, Anne-Claude de, comte de 332
 Cavaceppi, Bartolomeo 98
 Chabrol de Volvic, Gilbert-Joseph-
 Gaspard, comte de 222, 223
 Chamberlain, Arthur 196
 Chamberlaine, John 329, 330, 333
 Champagne, Philippe de 32, 33
 Champsaur, Félicien 229, 230
 Chapman, R. 338, 343, 438
 Châtelain, Léo 369, 370, 376
 Chenaux, Nicolas 254
 Cheselden, William 183
 Christo & Jeanne-Claude 394
 Cicéron 97
 Clair, Jean 40, 187
 Claudel, Paul 256, 384
 Clouet, Jean 328
 Coupin, Pierre-Alexandre 220
 Clouzot, Henri 83
 Cole, Henry 360
 Collot, Jean-Pierre 109, 110
 Condillac, Etienne Bonnot de 182
 Corrège, voir Correggio, Antonio
 Allegri da, dit Il Correggio

- Correggio, Antonio Allegri da, dit
 Il Correggio 33, 332
 Costetti, Giovanni 349
 Coulon, Louis 367
 Courtry, Charles 341
 Cousin, Anthony, collection 337, 338,
 342, 430
 Cozzani, Ettore 351
 Crawley, Frederick 52
 Crosnier, Jules 20
 Croze-Magnan, Simon-Célestin 313, 316,
 319, 320, 321, 322
 Cunz, Martha 351
 Dalton, Richard 329, 330
 Darcel, Alfred 81
 David, Jacques-Louis 216, 217, 218,
 219, 220, 221, 222, 223, 224, 317,
 435
 David, Pierre Jean, dit David d'Angers
 225
 David d'Angers, voir David, Pierre Jean
 Decamps, Alexandre-Gabriel 21
 Delaunay, Robert 271, 272
 Delécluze, Etienne-Jean 216, 222
 Della Porta, Giovanni Battista 164, 173
 Demorny, Charles Auguste Louis Joseph,
 dit duc de Morny 336, 339
 Denis, Simon-Joseph-Alexander-
 Clément 42
 Denon, Dominique Vivant, dit Vivant
 Denon 213, 314, 315
 Descola, Philippe 190
 Desor, Edouard 56
 Devéria, Achille 217
 Diderot, Denis 182, 208, 209, 216
 Diener, Roger 406
 Dieterich, Johann Christian 177
 Dixon, John 338, 339, 344, 438
 Dolce, Ludovico 29
 Dolomieu, Alexandrine 104
 Dolomieu, Déodat Gratet de 97, 104,
 105, 106, 108, 113
 Dostoyevsky, Anna 196
 Dostoyevsky, Fyodor Mikhailovich 195,
 196, 197, 199
 Douglas, Norman 65, 66, 67, 68, 69, 70
 Drée, Etienne-Gilbert, marquis de 103,
 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,
 111, 112, 113, 440
 Dubois, Philippe 121, 122
 Ducarroz, Claude 250
 Ducros, Abraham-Louis-Rodolphe 211
 Dufresnoy, Charles-Alphonse 27, 28, 29,
 30, 31, 32, 33, 439
 Duke Ellington, voir Ellington, Edward
 Kennedy
 Dumas, Alexandre 105
 Dupuis, Nicolas-Gabriel, le Jeune 335,
 337, 338, 339, 342, 438
 Durkheim, Emile 188, 190
 Duvivier, Albert 341
 Ebel, Johann Gottfried 43
 Eichhorn, Maria 397
 Einstein, Albert 270, 393
 Elias, Norbert 192, 415, 416
 Ellington, Edward Kennedy, dit Duke
 Ellington 385
 Epstein, Jacob 247
 Erasmus, Desiderius 201, 202, 327
 Ercolei, Raffaele 360, 362, 363, 364
 Esquirol 131, 132, 157, 158, 159
 Este, Hippolyte II d', cardinal 86
 Etex, Antoine 225
 Falguière, Alexandre 228, 230
 Falk, Peter 251
 Fattori, Giovanni 350, 351
 Félibien, André 28, 29, 30, 321, 413
 Fera, duc de, voir Figueroa y Cordova,
 don Gómez Suárez de
 Fibicher, Bernhard 396
 Figueroa y Cordova, don Gómez Suárez
 de, dit duc de Fera 287
 Figueroa y Valladares, Benito Pardo
 de 313, 317, 318, 319, 320, 321, 322,
 323

- Flameng, Léopold 335, 339, 340, 341, 345, 438
 Foerster, Richard 167, 171, 174
 Fontanes, Jean de 242, 243, 244
 Forbin, Auguste, comte de 109, 213, 214, 215, 218, 219, 220, 221, 223
 Forselles, Sigrid af 248
 Francillon, René 351, 352, 356, 438
 Fraser, Andrea 396, 397
 Fréart de Chambray, Roland 30, 33
 Frémiet, Emmanuel 119, 414
 Friedrich, Caspar David 52
 Frosoni, Margarita 19
 Frosoni, Vincenzo 19
 Fry, Arthur 121
 Fuseli, Henry 313, 321, 323, 331, 442
- Galien 150, 155, 167
 Gall, Günter 83, 84
 Gamper, Gustav 352
 Garas, François 248
 Gattiker, Hermann 352
 Gauguin, Paul 352
 Gautier, Théophile 233
 Gellée, Claude, dit Le Lorrain 42, 301, 332, 422
 Genelli, Janus 41
 Gerli, Carlo Giuseppe 333
 Gérôme, Jean-Léon 340
 Gfeller, Catherine 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 441, 442
 Giacometti, Giovanni 352
 Giessbach, Marie of the 55
 Giotto, voir Bondone, Giotto di
 Ghezzi, Pier Leone 289, 290
 Ghioldo, Carlo 284
 Ghisolfi, Filippo 282
 Gils, Fritz 352
 Giovanni Cassai, Tommaso di, dit Masaccio 44, 198
 Girardet, Abraham 41
 Girardet, Alexandre 41
 Girometti, Giuseppe 110
- Godby, James 313, 314, 316, 324, 325, 326, 437
 Godet, Alfred 366, 367, 368, 373, 374
 Godet, Philippe 375
 Goethe, Johann Wolfgang von 69, 134, 182
 Gorgias 136, 147
 Gori, Anton Francesco 290
 Gotthelf, Jeremias 47
 Götting, Caspar 286
 Goubaud, Innocent Joachim Louis Lucas 314, 315, 316, 322, 324, 325, 326, 437
 Granet, François Marius 41
 Green, Valentine 330
 Greuze, Jean-Baptiste 208, 209
 Guercino, voir Barbieri, Giovanni Francesco
 Guillaume, Eugène 225
 Guinand, Marcel 20
 Gursky, Andreas 265
 Gustave III, roi de Suède 207, 441
- Hals, Dirck 384
 Hals, Frans 381, 384, 388
 Havemeyer, Henry Osborne 337, 341
 Havemeyer, Louisine Waldron Elder 337, 341
 Hébert, Jules 20, 21
 Helleu, Paul 349
 Helmholtz, Hermann von 274
 Hennion, Horace 115, 116, 118
 Henriquel-Dupont, Louis-Pierre 218, 340, 341
 Henschel, Johann Werner 177
 Heredia, José-Maria de 233
 Herport, Albrecht 15, 16, 17, 23, 24, 433
 Hess, Moses 164
 Hesse, Hermann 352
 Heuland, John Henry 107
 Hildebrand, Adolf von 226
 Hilliard, Constance/Connie 50, 51, 52, 54
 Hippocrate 146, 149, 150, 151, 165

- Hippolyte II d'Este, voir Este, Hippolyte II d', cardinal
 Hodler, Ferdinand 241, 243, 247, 352, 353, 395, 410, 412
 Hoffmann, Josef 247
 Hofmann, Samuel 284
 Holbein, Hans, le Jeune 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 412, 442
 Howald, Karl 17, 18, 19, 25, 433
 Howell, Charles 54
 Hugford, Ignazio 329
 Hugo, Victor 231
 Huizinga, Johan 389
 Humbert, Charles-Auguste 260
 Huxley, Aldous 69
 Huyghe, René 335, 336, 341
- Ibels, André 243, 244, 245
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique 21, 227, 340
- Jacquemart, Jules 341
 Jeanneret-Gris, Charles-Edouard, dit Le Corbusier 262
 Jenkins, Thomas 98
 Jones, Owen 363, 420
 Joséphine, impératrice, voir La Pagerie, Marie Joséphe Rose Tascher de
 Jouy, Etienne de 218
- Kauffmann, Angelica 331
 Kaufmann, Oskar 247
 Keigler, François-Christophe 282
 Keigler, Jacques 281, 282, 284, 285, 287, 288, 436
 Kératry, Auguste-Hilaron, comte de 221, 222
 Kilian, Wolfgang 286
 Kircher, Athanasius 30
 Klee, Paul 263, 264, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 277, 413, 436
 Klinger, Max 349, 350
- Koch, Joseph Anton 42
 Koenig, Albert-Nicolas 281, 282, 285, 286
 Koenig, François-Pierre 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287
 Kreidolf, Ernest 352
 Kris, Ernst 232
 Kurmann, Peter 250, 251
 Kurz, Otto 232
- Lacépède, Bernard-Germain-Etienne de 104, 105
 Lacroix, Alfred 104, 105
 Lambeaux, Jef 248
 Landais, Charles-Joseph 115, 116, 117, 118, 119, 120, 440, 441
 Landon, Charles-Paul 217, 220, 221, 222
 Lanicca, Anna 20
 La Pagerie, Marie Joséphe Rose Tascher de, dite Joséphine de Beauharnais, impératrice Joséphine 109, 110
 La Tailhède, Raymond de 228, 229
 La Touche, Rose 50
 Laugier, Marc-Antoine 97
 Laurent le Magnifique, voir Médicis, Laurent de
 Lavater, Johann Caspar 161, 162, 163, 165, 167, 172, 173, 174, 178, 322
 Lawrence, David Herbert 69, 70
 Lazzari, Vincenzo 364
 Le Brun, Charles 33, 216, 319
 Le Corbusier, voir Jeanneret-Gris, Charles-Edouard
 Lefuel, Hector 221
 Le Goffic, Charles 228
 Legrand, Jean-Baptiste 292
 Leland, Charles Godfrey 82, 83, 89, 434
 Le Lorrain, voir Gellée, Claude
 Lenz, Karl Gotthold 162, 163
 Leroy, Julien-David 97
 Lessing, Gotthold Ephraim 133
 Lesueur, Eustache 217
 Lethière, Guillaume Guillon 42, 43

- Lévêque, Auguste 248
 Levy, Moses 352
 Lichtenberg, Georg Christoph, père 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 435
 Lichtenberg, Georg Christoff, fils 177
 Locke, John 182
 Loir, Nicolas 33
 Lombard, Jeanne 263
 Loock, Ulrich 391, 392, 393, 394, 399, 400, 401, 439
 Lory, Gabriel, fils 35, 41
 Louis XIV, dit le Roi-Soleil 31, 213, 219, 220, 327, 413
 Louis-Philippe, roi, voir Louis-Philippe d'Orléans
 Louis-Philippe d'Orléans, dit Louis-Philippe I^{er}, roi des Français 107
 Loxos 168, 170
- Maiano, Giuliano da 85
 Maillol, Aristide 247
 Maio, Giuniano 85
 Maio, Masone 84, 85
 Maître de la famille Mossu 251, 252
 Maître IO.F.F. 87
 Majorana-Calatabiano, Salvatore 360
 Malraux, André 187, 192
 Mamie, Pierre, Monseigneur 254
 Manessier, Alfred 252
 Manovich, Lev 122, 125
 Mantegna, Andrea 232
 Maratka, Joseph 247
 Marcello, voir Affry, Adèle d', duchesse de Castiglione Colonna, dite Marcello
 Mariette, Pierre-Jean 97, 332
 Masaccio, voir Giovanni Cassai, Tommaso di, dit Masaccio
 Massenet, Jules 229
 Masson, Antoine 219
 Matthey-Doret Dunant, Alice 20
 Médicis, Alexandre de 87
 Médicis, Côme I^{er} de 87
 Médicis, François I^{er} de 87
 Médicis, Laurent de, dit le Magnifique 85
 Men, Immony 124, 126, 434
 Menn, Barthélemy 20, 21, 26, 412, 433
 Messerschmidt, Franz Xaver 232
 Meštrović, Ivan 232, 247, 248
 Metzner, Frantz 243, 247
 Meuron, Albert de 370, 373
 Meuron, Caroline de 36
 Meuron, Maximilien de 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 365, 367, 369, 372, 373, 416
 Meynier, Charles 214
 Michallon, Claude 111, 440
 Michel-Ange, voir Buonarroti, Michelangelo
 Michiel, Marcantonio 85
 Mignard, Nicolas 32
 Mignard, Pierre 27, 28
 Minne, George 247
 Minturnus 156
 Misson, François Maximilien 300, 302, 303, 305, 307, 309, 310, 436
 Moholy-Nagy, László 267
 Molenaer, Jan Miense 384
 Molinier, Emile 81, 82
 Molyneux, William 182
 Mooser, Aloys 252
 Mondrian, Piet 269, 385
 Monsarcati, Maria 19
 Montaigne, Michel de 175, 182
 Montenach, Charles de 282, 283
 Montenach, Joseph-Nicolas de 254
 Morandi, Giorgio 353
 More, Sir Thomas 54
 Moreelse, Johannes 384
 Morel, Alexandre Antoine 219, 220, 224, 435
 Morice, Charles 229
 Mörike, Eduard 68
 Morny, voir Demorny, Charles Auguste Louis Joseph
 Moroy, Elie 245, 246
 Mosto, Tomaso 86

- Motta, Raffaello, dit Raffaellino da Reggio 232
 Müller-Brugg, Gottlieb 352
 Munch, Edvard 352
 Muybridge, Eadweard 274
- Nanteuil, Robert 219
 Newdigate, Sir Roger 91, 92, 96, 98, 99, 434
 Newton, Sir Adam 327
 Newton, Sir Isaac 178, 182
 Niederhäusern-Rodo, Auguste de (dit Rodo) 241, 242, 245, 247
 Nocret, Jean 32, 33
 Norton, Charles Eliot 49, 55
 Nussbaumer, Lucien 255
- Odescalchi, Baldassarre 360, 361, 362, 363, 364
 O'Mahony, Arsène, comte 216, 217
 Opstal, Gérard van 33
 Orioli, Giuseppe 69, 70
 Ossa, Wolf Rudolf von 284
 Ostervald, Jean-Frédéric d' 41
 Overbeck, Johann Friedrich 43
 Ovide 164
- Pakesch, Peter 404
 Palissy, Bernard 115
 Panofsky, Erwin 192, 232
 Parny, Evariste de 43
 Parr, William, I^{er} marquis de Northampton 331, 442
 Perréal, Jean 328
 Perugino, voir Vanucci, Pietro Cristoforo di
 Pica, Vittorio 348, 353
 Picinelli, Filippo 283, 284
 Pierrugues, Pierre 164
 Piles, Roger de 27, 28, 29, 30, 33, 43, 317
 Pilkington, Matthew 328, 329
 Piranesi, Giovanni Battista/Piranèse 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 302, 329, 414, 434, 436
 Pirckheimer, Willibald 327
 Platon 136, 147, 169
 Pline l'Ancien/Pliny the Elder 92, 93, 94, 322, 323
 Plutarque/Plutarch 92, 141, 153, 169
 Polemon 168, 171
 Poisson, Jeanne-Antoinette, duchesse de Menars, dite Madame de Pompadour 110
 Polignac, Melchior de, cardinal 290
 Pompadour, Madame de, voir Poisson, Jeanne-Antoinette, duchesse de Menars
 Pompon, François 242, 414
 Pourtalès-Gorgier, James-Alexandre de 110
 Poussin, Nicolas 28, 29, 31, 32, 33, 217, 318, 412, 413
 Pradel, Chardeboeuf, Jules-Jean-Baptiste-François de, comte de 109, 213, 214, 215, 218, 219, 220, 223
 Préault, Auguste 226, 233, 414
 Prout, Samuel 45
 Prud'hon, Pierre-Paul 214, 215, 216, 223
 Ptolémée 167
 Pujol, Abel de 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 441
- Radcliffe, Ann 43
 Raffaellino da Reggio, voir Motta, Raffaello
 Rambosson, Yvanhoé 242, 244
 Raphaël/Raphael, voir Sanzio, Raffaello
 Rauschenberg, Robert 393
 Récy, Georges de 83
 Regensburg, Bertram von 35
 Regnault, Jean-Baptiste 217
 Reinhart, Johann Christian 43
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 187, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 384, 386, 410, 438

- Reni, Guido 31, 323
 Reublin, William 199
 Reyff, Jean 282, 283
 Ricco, Mathieu 41
 Richardson, Jonathan, père 43
 Richardson, Jonathan, fils 43, 323
 Riedel, Arthur 351
 Riepenhausen, Ernst Ludwig 177, 185, 435
 Ringel d'Illzach, Jean-Désiré 247
 Ripa, Cesare 283
 Robert, Léopold 205, 208, 377
 Rodin, Auguste 225, 226, 228, 232, 233, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 412, 413, 414
 Rogers, Charles 332
 Rogers, Samuel 45
 Rosaspina, Francesco 43
 Rossi, Gherardo de 207, 208
 Rossier, André-Joseph 253
 Rousseau, Jean-Jacques 51, 163, 211, 416, 421
 Rowlands, John 196, 199, 327
 Rubens, Pierre Paul 29, 218, 243, 317, 386
 Ruck, Stanislas 251
 Ruskin, John 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 300, 421, 433, 439, 440
 Ryland, William Wynne 331, 332
- Sablet, Jacques 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 441
 Sacchi, Andrea 332
 Sade, Donatien Alphonse François de, marquis de 157
 Saint-Ours, Jean-Pierre 211, 212
 Saint Phalle, Niki de 249, 255
 Salmson, Jules 225
 Sannazaro, Jacopo 85
 Sanzio, Raffaello, dit Raphaël 21, 28, 32, 33, 43, 313, 315, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 437
 Schadow, Gottfried 226
 Schaeffer, Jean-Marie 189
 Schernhagen, Johann Andreas 176
 Schick, Gottlieb 43
 Schiess, Hans Rudolf 406
 Schlözer, August Ludwig von 176
 Schmitz, Bruno 247
 Schorderet, Claude 255
 Segantini, Giovanni 352
 Siffert, Jo 249, 254, 255
 Silver, Spencer 121
 Sluiter, Willy 384
 Smith, Joseph 306, 307
 Soames, John 410
 Sonnleitner, Georg 15
 Soranus 155, 156
 Specht, Ernst Christian 177
 Spitzer, Frédéric 81, 82
 Spoerri, Daniel 17
 Stauffer-Bern, Karl 349, 350, 353, 354, 438
 Steen, Jan 384
 Steiner, Rudolf 248
 Steinlen, Théophile Alexandre 349
 Stendhal, voir Beyle, Henri
 Strange, Robert 329
 Suarès, André 196, 197
 Suétone/Sueton 66
 Summonte, Piero 85, 86
 Suter, Peter 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410
- Tacite/Tacitus 66, 174
 Talon-Hugon, Carole 189, 191
 Tellier, Jules 229
 Ter Brugghen, Hendrick 384
 Thomson, David 46, 51, 53, 62, 63
 Thorvaldsen, Bertel 43
 Tibère/Tiberius 65, 66, 67, 68, 289
 Timmermans, Frans 382
 Tinguely, Jean 242, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 389, 436
 Titien, voir Vecellio, Tiziano
 Torrentius, Johannes 382
 Trevelyan, Pauline, Lady 46, 47, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 63
 Trevelyan, Sir Walter 50, 53, 63
 Trippel, Alexander 211, 212

- Tuazon, Oscar 395
 Turner, Joseph Mallord William 45, 46, 47, 61, 62
- Uylenburgh, Saskia van 384
- Vacquerie, Auguste 229
 Vallet, Edouard 351, 352, 355, 438
 Vallotton, Félix 352, 353
 Vanucci, Pietro Cristoforo di, dit Il Perugino/Le Pérugin 217
 Vasi, Giuseppe 43
 Vecellio, Tiziano, dit Titien 28, 30, 32, 33, 318
 Vermeer, Johannes 383
 Verne, Jules 105
 Véronèse/Veronese, voir Caliari, Paolo
 Verstappen, Martin 42
 Veyne, Paul 188
 Viani, Lorenzo 349, 352
 Vibert, James André 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248
 Vien, Joseph-Marie 217
 Vigeland, Gustav 243, 248
 Vinci, Léonard de, voir Vinci, Leonardo da
- Vinci, Leonardo da 31, 33, 328, 332, 333
 Virgile 231
 Visconti, Ennio Quirino 92, 96, 109, 320
 Visentini, Antonio 307
 Vitruve 167, 171, 304
 Vogel, Ludwig 42
 Voltaire, voir Arouet, François-Marie
- Weck, Léontine de 286
 Weiner, Lawrence 395
 Welte, Albert 349, 350, 351, 353
 Welte, Charles 352
 Werner, Abraham Gottlob 106
 Whistler, James Abbott McNeill 349
 Wilde, Oscar 66
 Wille, Jean-Georges/Johann Georg 9, 337, 338
 Winckelmann, Johann Joachim 43, 96, 97, 109, 317, 318, 319, 322
 Wittel, Gaspar van 302, 304
 Wuilleret, Pierre 281, 282, 286
- Zaccolini, Matteo 31
 Zach, Frans Xaver von 177
 Zoir, Emil 349
 Zorn, Anders 349

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figures

- En frontispice : Portrait de Pascal Griener. © Photo : Léa Crespi 4
- Fig. 1. IHP [ligiert] *authoris nepos scripsit* [Neffe von Albrecht Herport], *Liste der übergebenen Stücken, 1-5*, 1697, Feder (braun) auf Papier. In Albrecht Herport, *Eine kurtze Ost-Indianische Reiss-Beschreibung [...]*, Bern, Sonleitner, 1669, Universitätsbibliothek Bern, BeM MUE Rar alt 8706, S. [III]. © Bern, Universitätsbibliothek 23
- Fig. 2. *Liste der Donationen* von DN ALBERTUS HERPORT, Decembr. MDCIIC, Feder (braunschwarz), Aquarell auf Papier. In *Donationenbuch der Stadtbibliothek, Bürgerbibliothek Bern*, Mss.h.h.XII.1, S. 67. © Bern, Bürgerbibliothek 24
- Fig. 3. Karl Howald, *Bemerkung über den Reisehabit*, 1826, Feder (braun) auf Papier, 14,3 x 9,2 cm. In *Mein Tagebuch auf der Rheinreise im October 1826*, Bürgerbibliothek Bern, N Karl Howald 2-2, S. [144]. © Bern, Bürgerbibliothek. 25
- Fig. 4. Barthélemy Menn, *Vue panoramique de Rome*, 1835-1838, Graphit auf Papier vergé, 29,3 x 42,6 cm, Genf, Cabinet des arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, inv. CdAG 1912-4027. © Photo: Flora Bevilacqua. 26
- Fig. 5. John Ruskin, *Old Neuchâtel, seen from the North*, c. 1863, pen and brown ink, over graphite, on tan laid paper, laid down on gray wove paper, 17.5 x 25.8 cm, Chicago, The Art Institute, inv. 1942.190. © Chicago, The Art Institute/New York, Art Resource/Florence, Scala 57
- Fig. 6. John Ruskin, *Neuchâtel – View*, c. 1863, pencil, dimensions unknown, Lancaster, Ruskin Library, inv. RF 965. © Lancaster, Ruskin Library 58
- Fig. 7. John Ruskin, *Panorama of the Jura, near Neuchâtel*, 1866, pencil, black and brown ink, 28 x 50.8 cm, Lancaster, Ruskin Library, inv. RF 1429. © Lancaster, Ruskin Library. 59

- Fig. 8. Charles Godfrey Leland, *Modèles de boîtes à cigares en cuir bouilli*, dans Charles Godfrey Leland, *The Minor Arts. Porcelain painting, wood-carving, stencilling, modelling, mosaic work, &c.*, Londres, Macmillan and Co., 1880, p. 31, fig. 33 . . . 89
- Fig. 9. Maestro Ercole (attribué à), *Fourreau de l'épée de César Borgia avec scène* (détail de la face antérieure), vers 1498, cuir repoussé et gravé, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 101-1869. © Londres, Victoria and Albert Museum 90
- Fig. 10a et 10b. Giovanni Battista Piranesi, *Marble Candelabra*, h. 300 cm, made out of various elements (Roman, fifteenth and eighteenth century), after a design by Piranesi. Acquired by Sir Roger Newdigate in 1774, donated to Oxford University in 1775, Oxford, Ashmolean Museum. © Photo: Caroline van Eck 99
- Fig. 11. Barberini Candelabra, now in the Museo Pio-Clementino, Rome, excavated c. 1650 at the Villa Hadriana, probably made second century AD. © Photo: James Anderson, c. 1860 . . 100
- Fig. 12. Piranesi Candelabrum in the Ashmolean Museum, showing hybrid birds flanking ornamentation derived from acanthus leaves and medusa heads, Oxford, Ashmolean Museum. © Photo: Caroline van Eck 101
- Fig. 13. Giovanni Battista Piranesi, *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi, disegni ed incisi dal cav. Gio. Batta. Piranesi, pubblicati l'anno 1778*, s.l. [Rome], s.n., s.d. [1778], plate 11: Lamps and Vase with Cameos 102
- Fig. 14. Etiquette d'un échantillon de porphyre noir, Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, inv. P 667. © Photo: Sophie Mouquin. L'étiquette renvoie au *Catalogue*, 1811, p. 243, n° 11, correspondant à une: «Coupe d'un trépied à parfum en porphyre antique noir et blanc, dit *Porphyre noir antique*, formé d'une pâte d'apparence noire mais vert-noir contenant une multitude de petits cristaux granuliformes de feldspath blanc opaque disposés comme dans le porphyre rouge et blanc antique. Ce beau porphyre est un des plus rares, on n'en connaît que de très petits blocs.» 114
- Fig. 15. Exemple de l'emploi de post-it en milieu professionnel, 2015. © Photo: Ketty Villemin 126
- Fig. 16. Immony Men, *Taking Care of Business*, 2011, dix mille post-it imprimés. Vue d'exposition à la grunt gallery, Vancouver. © Photo: Henri Robideau 126

- Fig. 17. Melissa Rérat, *Curiosité hypertextuelle*, 2015, cent quatre-vingt-trois post-it. © Photo: Melissa Rérat. 127
- Fig. 18. Anonyme, *Portrait de Georg Christoph Lichtenberg debout* (détail), 1795, crayon sur papier, inscription à l'encre de Chine ou à l'encre, 4,7 x 9,6 cm, dans Georg Christoph Lichtenberg, *Aphorismen, Briefe, Schriften*, éd. Paul Requadt, 3., veränd. Aufl., Stuttgart, Kröner, 1953 (Kröners Taschenausgabe; 154), pl. [7], en face de p. 336. © Photo: Cecilia Hurley 184
- Fig. 19. Ernst Ludwig Riepenhausen, *Portrait de Georg Christoph Lichtenberg*, 1799, gravure (burin), 9 x 7,3 cm, Göttingen State and University Library, Sammlung Voit, G. Ch. Lichtenberg, n° 16. © Göttingen State and University Library. 185
- Fig. 20. Alexandre Antoine Morel after Jacques-Louis David, *Le Serment des Horaces*, 1810, engraving, 64.7 x 80.1 cm, Geneva, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, inv. E 2016-0193. © Geneva, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire. 224
- Fig. 21. Antoine Bourdelle, *De l'argile à l'argile*, première page d'un tiré à part du *Poème du sculpteur* biffé et annoté à l'encre par Antoine Bourdelle, Paris, Archives du Musée Bourdelle, Cahier bleu AB/C. Boîte 1.16. © Photo: Claire Barbillon 235
- Fig. 22. Antoine Bourdelle, *Le Maître d'œuvres*, manuscrit partiel du *Poème du sculpteur*, Paris, Archives du Musée Bourdelle, Cahier bleu AB/C. Boîte 1.16. © Photo: Claire Barbillon 236
- Fig. 23. Antoine Bourdelle, page manuscrite du *Poème du sculpteur*, avec plusieurs strophes qui n'ont pas été conservées dans la version définitive, Paris, Archives du Musée Bourdelle, Cahier bleu AB/C. Boîte 1.16. © Photo: Claire Barbillon 237
- Fig. 24. Antoine Bourdelle, page manuscrite du *Poème du sculpteur*, détail, avec nombreuses ratures, Paris, Archives du Musée Bourdelle, Cahier bleu AB/C. Boîte 1.16. © Photo: Claire Barbillon 238
- Fig. 25. Antoine Bourdelle, page manuscrite du *Poème du sculpteur*, avec variations d'une même strophe consacrée à l'ivoire, Paris, Archives du Musée Bourdelle, Cahier bleu AB/C. Boîte 1.16. © Photo: Claire Barbillon. 239

- Fig. 26. *Cenodoxus*, dans la chapelle ardente, derrière le cercueil de l'artiste. Un prêt à long terme ou la cession pure et simple, rien n'est encore décidé. © Photo: Alain Wicht, *La Liberté* 256
- Fig. 27. Le corps de Jean Tinguely quittant la cathédrale. Provisoirement? © Photo: Vincent Murith, *La Liberté*. 257
- Fig. 28. Paul Klee, *Ein Auge welches sieht/das andre welches fühlt* (*Un œil voit/l'autre ressent*), 1914, plume sur papier, 11,7 x 8 cm, collection privée, prêt permanent au Von der Heydt-Museum Wuppertal. © Wuppertal, Medienzentrum. Photo: Antje Zeis-Loi 277
- Fig. 29. Carlo et Giovanni Paolo Bianchi, *Feuille de soutenance de thèse de Jacques Keigler*, 1633, Milan, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, inv. tesi g. 1-23. © Fribourg, Musée d'art et d'histoire. Photo: Primula Bosshard. 288
- Fig. 30. Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane di Giamb. Piranesi Archit. Venez.*, Rome, Rotilj, 1756, t. 3, pl. XXVII. 294
- Fig. 31. Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane di Giamb. Piranesi Archit. Venez.*, Rome, Rotilj, 1756, t. 3, pl. XXVIII 295
- Fig. 32. Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane di Giambatista Piranesi Architetto Veneziano*, Rome, Rotilj, 1756, t. 2, pl. XIII 296
- Fig. 33. Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane di Giambatista Piranesi Architetto Veneziano*, Rome, Rotilj, 1756, t. 2, pl. XIV 297
- Fig. 34. Anonyme, *Autre partie de la Place de S. Marc appelée LE BROGLIO*, eau-forte, 13 x 16,4 cm. Dans F. M. Misson, *Nouveau Voyage d'Italie*, La Haye, chez Henri van Bulderen, 1702 [1691]. © Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire 309
- Fig. 35. Anonyme, *Page de titre*, eau-forte, 13,8 x 8 cm. Dans F. M. Misson, *Nouveau Voyage d'Italie*, La Haye, chez Henri van Bulderen, 1702 [1691]. © Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire 310
- Fig. 36. Luca Carlevarijs, *Frontispice*, eau-forte, 27,2 x 37,2 cm. Dans Luca Carlevarijs, *Le Fabriche e Vedute di Venetia/*

- Disegnate, poste in prospettiva et intagliate/da Luca Carlevarijs/con privilegii*, [In Venetia], [appresso Gio. Battista Finazzi], [1703], Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, inv. E 2013-1304. © Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire 311
- Fig. 37. Luca Carlevarijs, *Procuratie Vecchie*, eau-forte, 21 x 29 cm. Dans Luca Carlevarijs, *Le Fabriche e Vedute di Venetia/Disegnate, poste in prospettiva et intagliate/da Luca Carlevarijs/con privilegii*, [In Venetia], [appresso Gio. Battista Finazzi], [1703], Londres, The Trustees of the British Museum, inv. 1928,1016.66. © Londres, The Trustees of the British Museum 311
- Fig. 38. Canaletto, *Frontispice*, eau-forte, 29,4 x 42,6 cm. Dans *Vedute altre prese da i luoghi altre ideate da Antonio Canal*, 1735-1746, Londres, The Trustees of the British Museum, inv. 1838,0526.4.1. © Londres, The Trustees of the British Museum. 312
- Fig. 39. Canaletto, *Le marché sur le môle*, eau-forte, 14,3 x 20,8 cm. Dans *Vedute altre prese da i luoghi altre ideate da Antonio Canal*, 1735-1746, Londres, The Trustees of the British Museum, inv. 1868,0822.7461. © Londres, The Trustees of the British Museum. 312
- Fig. 40. Tête de paysan tirée de la *Transfiguration* de Raphaël, gravée par James Godby, d'après un dessin d'Innocent Goubaud, collection particulière. © Photo: Christian Michel 324
- Fig. 41. Tête de paysan tirée de la *Transfiguration* de Raphaël, gravée par James Godby, d'après un dessin d'Innocent Goubaud, détail de la planche précédente, collection particulière. © Photo: Christian Michel 325
- Fig. 42. Tête du Christ tirée de la *Transfiguration* de Raphaël, gravée par James Godby, d'après un dessin d'Innocent Goubaud, collection particulière. © Photo: Christian Michel 326
- Fig. 43. Francesco Bartolozzi after Guercino, *Four women and a child*, 1764, etching, printed in brown, 20.8 x 27.9 cm, London, British Museum, inv. S,5.28. © London, British Museum 333

- Fig. 44. Nicolas-Gabriel Dupuis, after Rembrandt, *Portrait of Herman Doomer* (c. 1640), *Ex. Museo An: Cousin*, 1713-1718 (c.), engraving, 28 x 21 cm, author's collection 342
- Fig. 45. R. Chapman, *Rembrandt's Father/From a Capital Painting of Rembrandt*, 1750s (c.), mezzotint, 26.5 x 18.5 cm, courtesy of British Museum, Prints and Drawings Department, inv. 2010,7081.2795. © London, British Museum 343
- Fig. 46. John Dixon, after Rembrandt, *Portrait of Herman Doomer* (c.1640), 1769, mezzotint, 50.6 x 35.8 cm, courtesy of British Museum, Prints and Drawings Department, inv. 1874,0711.2092. © London, British Museum 344
- Fig. 47. Léopold Flameng, *Portrait d'homme, dit Le Doreur de Rembrandt*, published in *Gazette des Beaux-Arts*, 1 April 1863, etching with drypoint and roulette, 22 x 14 cm, author's collection 345
- Fig. 48. Karl Stauffer-Bern, *Luise Stauffer, née Schärer*, 1887, etching, 13.9 x 10.7 cm, Geneva, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, inv. E 2012-0952. © Geneva, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire. Photo: André Longchamp 354
- Fig. 49. Edouard Vallet, *Three shepherds*, 1912, etching and softground, 49.3 x 65 cm, Florence, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 92449. © Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo 355
- Fig. 50. René Francillon, *Pheasants*, 1913, colour woodcut, 25.2 x 31.8 cm, Florence, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 92389. © Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo 356
- Fig. 51. Le bâtiment abritant le Musée des Beaux-Arts et le Musée historique, vers 1890, Neuchâtel, Institut suisse pour la conservation de la photographie, inv. ISCP VA 012-1508. © Neuchâtel, Institut suisse pour la conservation de la photographie. Photo: Victor Attinger 378
- Fig. 52. Le hall du Musée avec les trophées d'armes et la salle Auguste Bachelin aménagés dans les années 1890, vers 1898, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, inv. H 5447. © Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire. Photo: anonyme 379

- Fig. 53. Salle du Musée historique abritant des portraits de souverains et de l'orfèvrerie, fin du XIX^e siècle, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, inv. H 5854. © Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire. Photo: anonyme 379
- Fig. 54. Une des salles du Musée historique dans les années 1890 abritant des objets ordonnés pour une bonne part suivant leur matière ou leur typologie: étain, poterie, gravures, etc.; à droite, l'urne servant aux élections des autorités neuchâteloises, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, inv. H 5856. © Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire. Photo: anonyme 380
- Fig. 55. La section consacrée à la verrerie dans les années 1890, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, inv. H 5855. © Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire. Photo: anonyme 380
- Fig. 56. Fragen von Michael Asher an Ulrich Looock, 24. August 1990, Bern, Kunsthalle, Ausstellungsarchiv. © Bern, Kunsthalle 399
- Fig. 57. Arbeitsmappe, Notiz von Ulrich Looock zu Fragen von Michael Asher, hier „Frage 2: Türen“, Bern, Kunsthalle, Ausstellungsarchiv. © Bern, Kunsthalle 400
- Fig. 58. Andrini AG Heizungen, Plan der neuen Heizungsinstallation. Aus Ulrich Looock (Hrsg.), *Michael Asher. Kunsthalle Bern, Ausstellungskatalog*, Bern, Kunsthalle, 1995, Umschlagsinnenseite (2. und 3. Umschlags-seite). © Bern, Kunsthalle 401

Planches (cahier couleur)

- Pl. I. Charles-Alphonse Dufresnoy, *Allégorie de la peinture*, vers 1650, huile sur toile, 62,8 x 77,5 cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 2006-4-1. © Dijon, Musée des Beaux-Arts. Photo: François Jay.
- Pl. II. John Ruskin, *Mountain Village, Switzerland*, 1854, watercolour, dimensions unknown, Lancaster, Ruskin Library, inv. RF 0958. © Lancaster, Ruskin Library.
- Pl. III. John Ruskin, *Neuchâtel, Sketch of Buildings and Tower*, 1859, pencil and wash, 32.4 x 24.7 cm, Lancaster, Ruskin Library, inv. RF 1412. © Lancaster, Ruskin Library.
- Pl. IV. John Ruskin, *Dawn at Neuchâtel*, 1866, watercolour and white gouache on cream wove paper, darkened to brown,

17.5 x 25 cm, Cambridge, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Samuel Sachs, inv. 1919.49. © President and Fellows of Harvard College.

Pl. V. John Ruskin, *Afternoon in Spring, with south Wind, at Neuchâtel*, 30 April 1869, watercolour and bodycolour over graphite on pale grey wove paper, 17.3 x 25.2 cm, Oxford, Western Art Print Room, Ashmolean Museum, inv. WA.RS.ED.298.a. © Oxford, Western Art Print Room, Ashmolean Museum.

Pl. VI. *Catalogue des huit collections qui composent le musée minéralogique d'Etienne de Drée...*, Paris, Potey, 1811, pl. VIII, Album Maciet, vases montés en bronze, France, XVIII^e siècle au XX^e siècle, 480/2 (pl. 74). © Paris, Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs.

La planche fut mise en couleur par Maciet, en se basant sur la description des objets: vase urne en malachite veinée et œillée (fig. A), paire de vases libatoires en lapis et amazonite (fig. B), vase libatoire en granit rosé et gris de corse (fig. C), vase carré en pyramide renversée en labradorite fond gris nuancé chatoyant en beau bleu (fig. D), trépied en lapis-lazuli (fig. E). De tous ces vases, seule la paire en labradorite et lapis a pu être identifiée récemment dans le commerce d'art parisien.

Pl. VII. Pendule représentant l'Amour et Psyché d'après Claude Michallon, début du XIX^e siècle, bronze patiné, bronze doré et diorite orbiculaire, 88 x 53,5 x 25 cm. © Collection privée.

Pl. VIIIa et VIIIb. Guéridon, vers 1805, labradorite, quartz aventuriné de Sibérie, feldspath vert de Sibérie, lépidolite rose de Moravie, chaux carbonatée soyeuse d'Angleterre, marbre blanc de Carrare, piètement en acajou monté en bronze doré, 69 x 64,5 cm. © Collection privée. Il s'agit d'un des plus beaux exemples connus de la subtile alliance entre science et art, entre minéralogie et objet d'art. Propriété du marquis de Drée, qui en ordonna très vraisemblablement l'exécution, il fut acquis en 1828 par le duc d'Elchingen et demeura dans la collection des Ney jusqu'en 1929.

Pl. IX. Charles-Joseph Landais, *Aiguière en forme de tête de loup*, vers 1860-1870, Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 2009.170.1. © Paris, MAD. Photo: Jean Tholance.

Pl. X. Charles-Joseph Landais, *Aiguière en forme de tête de loup*, détail, Paris, Musée des Arts Décoratifs. © Paris, MAD. Photo: Jean Tholance.

Pl. XI. Charles-Joseph Landais, *Aiguière en forme de tête de loup*, détail, Paris, Musée des Arts Décoratifs. © Paris, MAD. Photo: Jean Tholance.

Pl. XII. Bénigne Gagneraux, *Le pape Pie VI montrant au roi Gustave III les galeries du Vatican*, 1785, huile sur toile, 164 x 262 cm, Stockholm, Nationalmuseum, inv. NM 829. © Stockholm, Nationalmuseum.

Pl. XIII. Jacques Sablet, *Divertissement populaire près de Naples*, 1785, huile sur toile, 99 x 137 cm, Stockholm, Nationalmuseum, inv. NMDrh 79. © Stockholm, Nationalmuseum.

Pl. XIV. Jacques Sablet, *Le dévouement d'un père de famille*, 1785, huile sur toile, 99 x 136 cm, Stockholm, Nationalmuseum, inv. NM 5343. © Stockholm, Nationalmuseum.

Pl. XV. Abel de Pujol, *La Renaissance des Arts*, photograph, Valenciennes, Conservatoire de Musique. © Valenciennes, Musée des Beaux-Arts. Photo: F. Leclercq.

Pl. XVI. Abel de Pujol, *La Renaissance des Arts*, 1819, oil on canvas, 76.2 x 47.5 cm, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, inv. P. 46.1.288. © Valenciennes, Musée des Beaux-Arts.

Pl. XVII. Catherine Gfeller, *Santa I et II*, 2010, vidéo HD Pal, 7'10". © Photo: Catherine Gfeller.

Pl. XVIII. Catherine Gfeller, *Jeune fille sans date*, 2009, vidéo HD Pal, 8'08". © Photo: Catherine Gfeller.

Pl. XIX. Catherine Gfeller, *Encre/Méditerranée*, 2009, vidéo HD Pal, 9'09" (extrait '34"). © Photo: Catherine Gfeller.

Pl. XX. Catherine Gfeller, *Drive through sentimental*, de la série vidéo en quatre chapitres *States*, 2001, vidéo HD Pal, 1'33". © Photo: Catherine Gfeller.

Pl. XXI. Catherine Gfeller, *Multistories*, 1998, transprint, 152 x 61 cm. © Photo: Catherine Gfeller.

Pl. XXII. Catherine Gfeller, *Temps de la Fête*, 2004, tirage photographique lambda, 100 x 135 cm. © Photo: Catherine Gfeller.

Pl. XXIII. Catherine Gfeller, *Ville de rêves: blanc polyphoniquement sertis*, 2015, photographie imprimée sur toile, 280 x 210 cm. © Photo: Catherine Gfeller.

Pl. XXIV. Catherine Gfeller, *Ville en fugues*, 2015, diptyque vidéo, vidéo HD Pal, 6'11". © Photo: Catherine Gfeller.

Pl. XXV. Umberto Boccioni, *La rue entre dans la maison*, 1911, huile sur toile, 70 x 75 cm, Hanovre, Sprengel Museum, inv. KM 53,1953. © Hanovre, bpk/Sprengel Museum. Photo: Michael Herling/Aline Gwose.

Pl. XXVI. Catherine Gfeller, *Lac en Huit*, 2004, impression numérique sur bâche, 150 x 400 cm. © Photo: Catherine Gfeller.

Pl. XXVII. Cesare Bassano (attribuée à), *Matrice pour frontispice*, 1633, 21,1 x 5,2 cm, image inversée, Fribourg, Musée d'art et d'histoire, inv. MAHF 2011-185 a. © Fribourg, Musée d'art et d'histoire. Photo: Francesco Ragusa.

Pl. XXVIII. Carlo Bianchi (attribuée à), *Matrice pour frontispice*, autour de 1633, 10,1 x 15,4 cm, image inversée, Fribourg, Musée d'art et d'histoire, inv. MAHF 2008-2318 b. © Fribourg, Musée d'art et d'histoire. Photo: Francesco Ragusa.

Pl. XXIX. Francesco Bartolozzi after Henry Fuseli, *Queen Katharine's dream*, 1788, stipple engraving, coloured impression, 35.3 x 53 cm, Zurich, Zentralbibliothek, inv. WGL 400. © Zurich, Zentralbibliothek.

Pl. XXX. Francesco Bartolozzi after Hans Holbein, *Portrait of William Parr Marquis Northampton*, 1796, stipple, etching, colour, 36.5 x 25.3 cm, London, British Museum, inv. 1853,0112.2070. © London, British Museum.

Pl. XXXI. *Der Arbeitsplatz des Sammlers*. © Photo: Thomas Schmutz.

TABLE DES MATIÈRES

Pamella GUERDAT, Valérie Kobi et Dora SAGARDOYBURU	
Introduction.	7

Sur les chemins de l'art

Marie Therese BÄTSCHMANN	
<i>Spurensuche</i>	15

Michèle-Caroline HECK	
<i>Les pérégrinations d'un texte au XVII^e siècle: le De Arte graphica de Charles-Alphonse Dufresnoy</i>	27

∧Cecilia HURLEY	
<i>From the Sublime to the Ridiculous – Maximilien de Meuron in Italy 1809-1813</i>	35

∧Patrick VINCENT	
<i>Between a Blessing and a Curse: John Ruskin and Neuchâtel</i>	45

Achatz VON MÜLLER	
<i>Bücher sind Sirenen. Über Norman Douglas und Capri</i>	65

∧Jean-Pierre VAN ELSLANDE	
<i>Dialogue honnête sur un recueil de contes</i>	71

Un parcours semé d'objets

Philippe SÉNÉCHAL	
<i>Le cru et le bouilli. Notes sur les objets en cuir de la Renaissance italienne et leur réception</i>	81

Caroline VAN ECK	
<i>"A Neo-classicist's Dream and an Archaeologist's Nightmare": Piranesi's Colossal Candelabra in the Ashmolean Museum</i>	91

Sophie MOUQUIN	
« Une collection de minéraux n'est donc pas seulement un objet de pur agrément, mais un objet d'une utilité réelle » (Etienne-Gilbert de Drée).....	103
Odile NOUVEL	
L'énigmatique Tête de loup de Charles-Joseph Landais	115
✕ Melissa RÉRAT	
Le post-it et l'ère numérique.....	121

De l'homme à l'art

Jackie PIGEAUD	
Le théâtre et la thérapeutique de la maladie de l'âme (Quelques notes sur Aristote, Caelius Aurélien et Esquirol)	131
✕ Jean-Jacques AUBERT	
Histoires de nez : la différence somatique du corpus hippocratique à Lavater.....	161
✕ Roland RECHT	
Les yeux de Lichtenberg	175
Nathalie HEINICH	
L'art comme religion?	187
Forbes MORLOCK	
The Theology of Paint.....	193

Figures d'artistes & créations

Olivier BONFAIT	
Le mémorialiste romain et le pasteur helvète : expériences de Sablet à Rome à la veille de la Révolution.....	205
Jon WHITELEY & Linda WHITELEY	
Abel de Pujol, David and La Renaissance des Arts	213
Claire BARBILLON	
« Buriner dans le fer la strophe impérissable » : Bourdelle poète ou le programme vocationnel du sculpteur	225

Catherine CHEVILLOT	
James Vibert et Rodin.....	241
Jean STEINAUER	
Jean Tinguely à la cathédrale.....	249
✕ Régine BONNEFOIT	
« Un œil voit, l'autre ressent ». Les « Multi-Compositions » photographiques de Catherine Gfeller.....	259

Autour de l'estampe

Verena VILLIGER STEINAUER	
Les trompettes de la Renommée. Gravures milanaises pour chef mercenaire fribourgeois	281
Daniela GALLO	
Natures mortes piranésiennes. Considérations sur quelques planches des Antichità Romane	289
Antonia NESSI	
Venise, de la description à la vision. Lecture de trois vedute gravées au XVIII ^e siècle	299
Christian MICHEL	
Entre l'Espagne, la France et l'Angleterre : les appropriations de la Transfiguration de Raphaël	313
Oskar BÄTSCHMANN	
Facsimiles of Holbein's Drawings	327
Stephen BANN	
Rembrandt's Gilder in Reproduction: from Nicolas Dupuis to Léopold Flameng	335
Giorgio MARINI	
"Die Walze" Art Society and the Reception of Early Twentieth Century Swiss Printmaking in Italy	347

A la rencontre des musées & des collections

Ariane VARELA BRAGA	
<i>Le Museo Artistico Industriale de Rome : un South Kensington italien?</i>	359
Chantal LAFONTANT VALLOTTON	
<i>La naissance du Musée historique de Neuchâtel. Déclinaisons et reconfiguration du modèle encyclopédique</i>	365
Thomas BEAUFILS	
<i>Traverser l'écran de l'image première. Rire et humour dans les arts et les musées des Pays-Bas : une esquisse</i>	381
Peter J. SCHNEEMANN	
<i>Kleine Geschichte von Insekten, Türen und Heizungen. Ein Zettel im Archiv der Kunsthalle Bern</i>	391
7 Thomas SCHMUTZ	
<i>La chasse au trésor. Ein Basler Privatsammler und seine Sammlung</i>	403
Présentation des auteur-e-s	411
Index des principaux noms cités	423
Table des illustrations	433

Mise en pages :
Atelier Perrin
CH-2014 Bôle (NE)

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN FÉVRIER 2020
SUR LES PRESSES
DE
L'IMPRIMERIE F. PAILLART
À ABBEVILLE

DÉPÔT LÉGAL : 1^{er} TRIMESTRE 2020
N^o. IMP. 16459

Cette *Festschrift* présente les contributions de près de quarante chercheurs réunis pour célébrer le soixantième anniversaire de l'historien de l'art Pascal Griener. Conçues comme autant d'hommages rendus au savant et à l'homme, ces courtes interventions témoignent aussi bien des nombreuses amitiés développées au cours d'un riche parcours professionnel que de la diversité des intérêts partagés. Elles se structurent en six sections thématiques et chronologiques, respectivement intitulées *Sur les chemins de l'art*; *Un parcours semé d'objets*; *De l'homme à l'art*; *Figures d'artistes & créations*; *Autour de l'estampe*; *A la rencontre des musées & des collections*. Ainsi articulé, l'ouvrage entend refléter les principaux intérêts scientifiques de Pascal Griener.

ISBN: 978-2-600-05875-9



9 782600 058759